

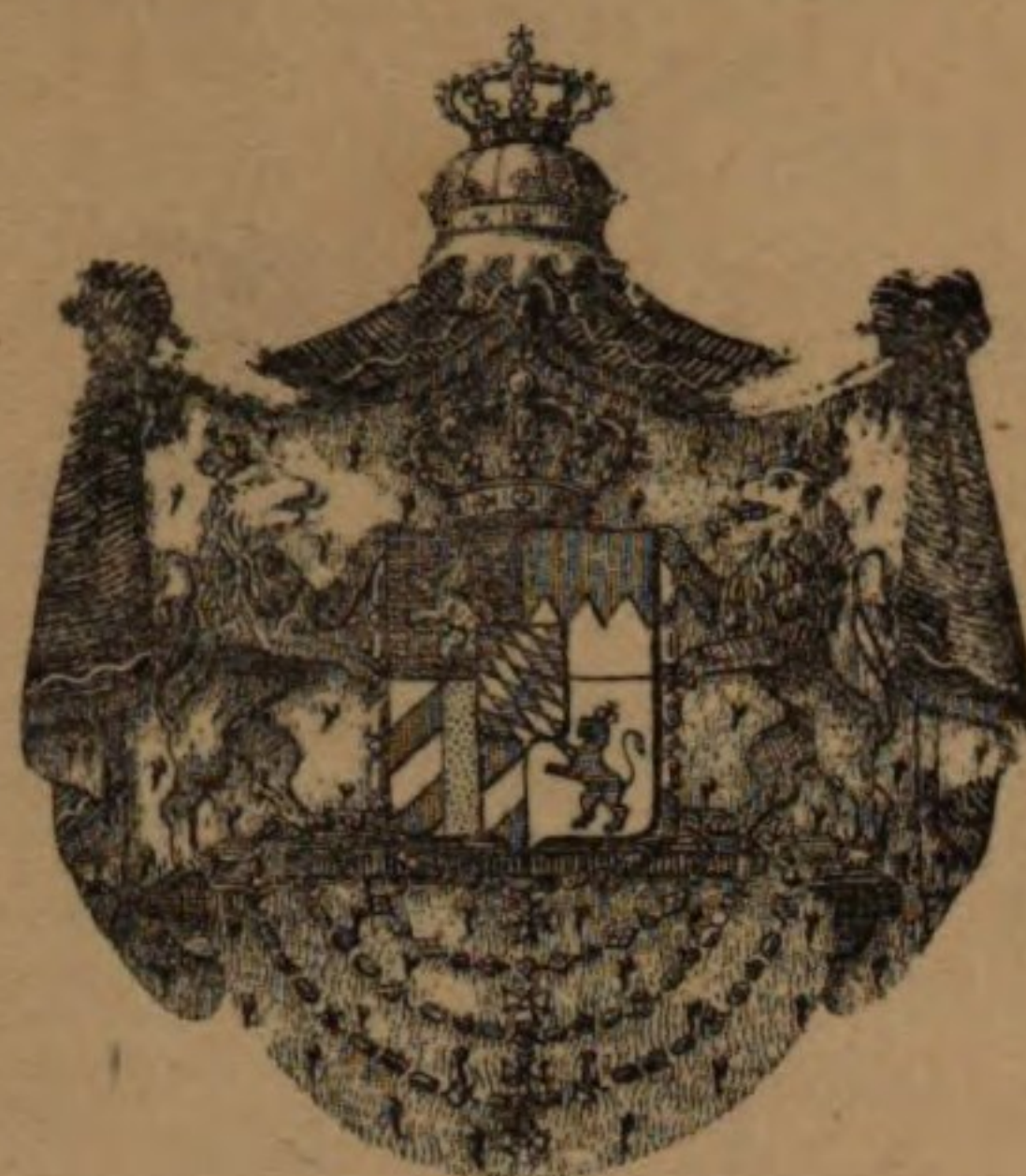
Mus. Th.

3692.

Mus. Th.

3692.

Wiss



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

141

Choralgefäng-Schule

oder

Leichtfasslicher Unterricht

in dem

Gregorianischen Choral

mit

Rücksicht auf den Römischen, Mainzischen,
Trierschen und französischen Choral.

von

H. B. WISS,

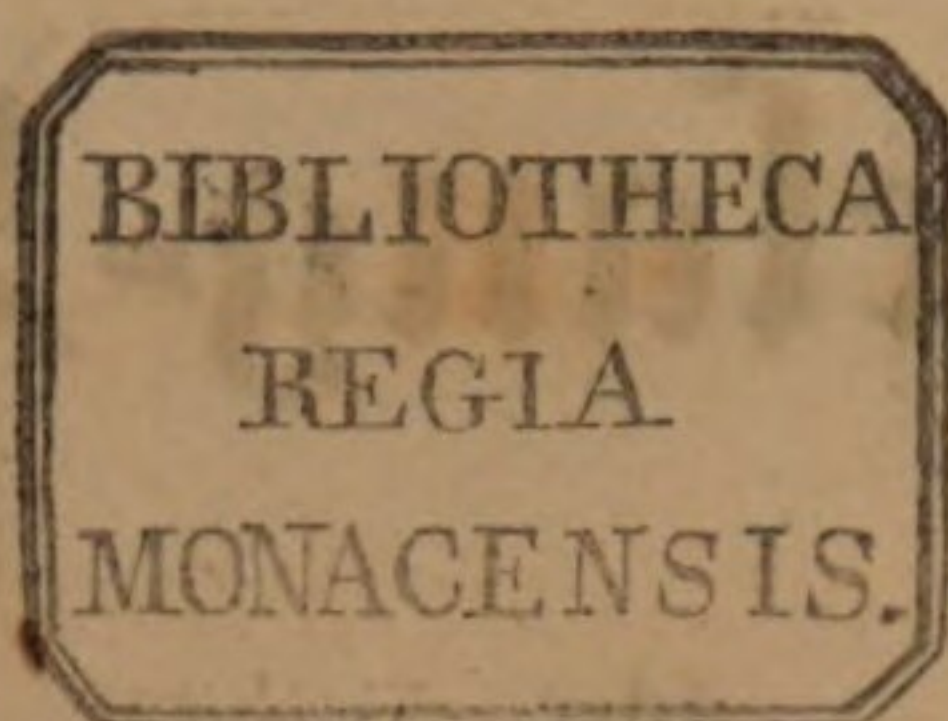
Musiklehrer an der königl. Studien-Anstalt zu Speyer.

SPEYER UND GRÜNSTADT.

Verlag von *F. C. Neidhard's* Buchhandlung.

Druck von F. Kranzbühler.

41. 75.



„ Die katholische Kirche hatte nach ihrem Systeme vor al-
len die dringendste Veranlassung zur Beibehaltung der grossen
„Urgesänge, welche die Gregorianischen und Ambro-
„sianischen genannt werden, jener wahrhaft himmlischen,
„erhabenen Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten
„Urzeiten der Kirche vom Genie geschaffen, und von der Kunst
„gepflegt, das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unserer auf den
„Effekt berechneten neuern Compositionen.“

Ueber Reinheit der Tonkunst, von THIBAUT,
Heidelberg 1826.

V O R R E D E.

Nicht ohne Schüchternheit übergebe ich diese Anleitung des Choral-Gesanges den Händen der Choralisten, Organisten, Schullehrer und Schul-Präparanden. Der alte ehrwürdige Choral-Gesang, welcher in Rheinbayern seinem Verfall ganz nahe steht, bewog mich, diese Anleitung niederzuschreiben, und das Bitten meiner Freunde, noch mehr aber der Erlass *Seiner Majestät* unsers *allverehrten Königs* an alle Kreis-Regierungen, brachte mich zum Entschlusse, dieselbe dem Drucke zu übergeben.

Der Inhalt des königl. Rescripts ist folgender :
 „*Königreich Bayern. Staatsministerium des*
 „*Innern.* Es ist der Wille Seiner Majestät des
 „Königs, zur Erhebung des Gottesdienstes den
 „Chorgesang und die Chormusik in den Kir-
 „chen, vorzüglich in den Domkirchen, nach dem
 „ältern guten Style wieder herzustellen. Zu
 „diesem Ende soll für einen zweckmässigen Un-
 „terricht in dem *Choral-Gesange* bei den Se-
 „minarien, Klöstern und Schulen sorgfältig ge-
 „wirkt und das Weitere etwa Nöthige in An-
 „trag gebracht werden. — Die königl. Regierung
 „erhält den Auftrag, hiernach in Bezug auf die
 „in dem N. Kreise befindlichen Seminarien,
 „Klöster und Schulen das Geeignete zu verfü-
 „gen, oder im Benehmen mit dem betreffenden
 „bischöflichen Ordinariate zu veranlassen, und
 „seiner Zeit anzuzeigen, welche Anstalten zur
 „Erreichung dieses Zweckes insbesondere an den
 „Domkirchen, den Clerical- und Schullehrer-
 „Seminarien und in den Studien-Anstalten ge-

„treffen seyen, welche Hindernisse dem Gedei-
 „hen derselben allenfalls noch entgegen stehen,
 „und durch welche Mittel die Wiedereinfüh-
 „rung eines bessern Kirchen - Gesanges in den
 „Städten sowohl, als auf dem Lande vorzüglich
 „befördert werden könne.“

„Dieser Anzeige ist zugleich ein motivirtes
 „Gutachten eines oder mehrerer Musikverstän-
 „digen über den bezeichneten Gegenstand bei-
 „zufügen. — München, den 9. September 1830.
 „Auf S^r *Königl. Majestät* allerhöchsten Befehl,
 „*Stürmer*. Durch den Minister, der General-
 „Secretär. *Kobell*.

Nur mit vieler Mühe konnte ich diese An-
 leitung so vollenden, wie sie jetzt vorliegt. An
 Vollständigkeit darf man natürlich nicht den-
 ken, denn dazu hatte ich zu wenig Hülfsmit-
 tel. Es standen mir nur ganz wenige sehr un-
 vollständige zu Gebote; das vorzüglichste war
 das „archäologisch-liturgische Lehrbuch des Gre-
 „gorianischen Kirchen-Gesanges, von Professor

„Antony, Münster 1829,“ nach welchem ich auch grösstentheils die alten Kirchen-Tonarten behandelte.

Ueber die Aechtheit der Ambrosianischen und Gregorianischen Gesänge Auskunft zu erhalten, ist sehr schwer. Dass in dem Antiphonario Romano Hymnen und Antiphonien aus den ältesten Zeiten stehen, ist gewiss, allein durch die Einschaltungen und Verfälschungen, welche sich die Musiker erlaubten, kann man dieses Werk nicht mehr als völlig ächt ansehen. Gewiss ist es, dass durch diese Urgesänge, welche in der reinsten Begeisterung entstanden, und eine der schönsten Ueberlieferungen der alten Kirche sind, sich unsere Kirche mehr mit dem ehrwürdigen Alterthume in Verbindung setzt, und so für das Volk mehr Würde hat. Diese Gesänge allein erhielten den Gottesdienst in seiner edlen Erhabenheit.

Deutsche Gesangbücher haben wir sehr viele, aber nur wenige gute; Choralbücher zu den-

selben kenne ich nur zwei ganz brauchbare, das erstere zu dem Gesangbuche von Giessen, verfasst von Musikdirektor *Gassner**), und das letztere zu dem Gesangbuche der Mainzer Diözese, mit sehr vielem Fleisse ganz im Choral-Style verfasst von *Hartig***). Beide empfehle ich bestens; nur Schade, dass das letztere größtentheils veralteten, schlechten Text hat.

Da ich als besonderer Freund des Choral-Gesanges denselben schon mehrere Jahre studiere, aber, wie gesagt, ohne gute Hülfsmittel, so folgte ich in diesem Werkchen oft meinen eigenen Ansichten, wo ich dieselben bewährt fand.

Wie mangelhaft dasselbe auch sein mag: so glaube ich damit wenigstens einigermaßen einem sehr dringenden Bedürfnisse entgegen zu kommen; denn selbst mündliche Unterredungen mit Choralisten und briefliche Mittheilungen von denselben, liessen mich wahrnehmen,

*) Giessen, zum Besten der kath. Kirche daselbst.

**) Mainz, bei Zimmermann, Preis 2 fl. 48 kr.

dass sie den Choral ohne alle Regeln, ja beinahe, was unbegreiflich scheint, ohne Kenntniss der nöthigen Schlüssel und Tonarten, sogar an öffentlichen Anstalten lehren! — Wie diese Leute mit gutem Gewissen Rechenschaft von dem Wirken in ihrem Berufe geben können, weiss ich wahrhaftig nicht.

So muss denn der ächte, schöne, erhabene Choral - Gesang, unverantwortlich misshandelt, seinem gänzlichen Verfalle sich nähern!

Unerreichbar an Erhabenheit, mit hoher Begeisterung zur Andacht stimmend, sind viele unserer Choralgesänge; z. B. wen ergreift nicht das würdevolle, majestätische: *Pange lingua*, das jubelverbreitende: *Lauda Sion*, mit dem lieblich tröstenden: *Ecce panis*; die grossartig erhabene: *Missa regia*, das freudig begeisternde *Te Deum laudamus*, welches auf dem ganzen Erdboden erschallt? — Wen rührt nicht das so anmuthig bittende: *Defensor*, das mitgeföhlerregende: *Stabat mater*, das schmerzliche:

Ecce lignum crucis, und die tiefe Trauer erregende *Lamentation?* u. s. w. Diess sind lauter Choralgesänge, die gar nicht durch andere ersetzt werden können, ohne den Gottesdienst zu beeinträchtigen.

Hielten wir uns stets an die *Gregorianischen* und *Römischen* Choral-Gesänge, so fänden wir uns in allen katholischen Kirchen des Erdballs heimisch; aber die vielen Abweichungen der deutschen Gesangbücher und Gesangmelodien versetzen uns schon in jeder Kirche Rheinbayerns in ein anderes fremdes Land.

Es ist zuverlässig, dass die alten Choral-Melodien unserm Gottesdienste eine besondere Würde in majestätischer Erhabenheit geben, ohne welche er gewiss viel verlieren würde. Selbst *Luther* hat sich für die Beibehaltung schöner Choral-Gesänge der Katholiken laut ausgesprochen, deren mehrere drucken lassen, und dabei bemerkt: *es wäre Schade, wenn diese köstlichen Gesänge untergehen sollten!!!*

Studirt man ja in allen andern Fächern die klassischen Werke der Vorzeit, warum will man den schönen edlen Choral nicht so studiren, wie ihn das Genie in der Begeisterung jener Zeit unübertrefflich geschaffen?

Sehr leicht könnte den vorzüglichsten und unentbehrlichsten Choral - Melodien, wovon mehrere am Schlusse dieser Anleitung angegeben sind, noch ein guter deutscher Text unterlegt werden, wie z. B. den Psalmentönen der Vespern. Diess wäre sehr zu wünschen und der Choral-Gesang gewänne dadurch.

Rathsam wäre es auch, an Orten, wo keine Singvereine bestehen, oder wo die Schuljugend nicht vorzüglich im Gesange unterrichtet ist, keine mehrstimmige Gesänge in der Kirche während des Gottesdienstes singen zu lassen, weil dieselbe ohne tüchtige Einübung durch den schleppenden und wankenden Vortrag mehr stören, als Andacht erregen. Wie erhaben und feierlich dagegen ist nicht ein einstimmiger Cho-

ral, von einem starken Sänger-Chor langsam und richtig vorgetragen!

Zum Schlusse möchte ich noch Einiges über den Gebrauch dieses Werkchens bemerken:

Man gehe ja nicht weiter, ehe der Schüler Kapitel vor Kapitel tüchtig einstudirt hat, und verweile recht bei den Kapiteln von den Schlüsseln, Tonleitern und alten Kirchen-Tonarten. Ich kann dieses nicht genug empfehlen; ohne jene Kapitel tüchtig inne zu haben, kann der Schüler unmöglich vorwärts kommen.

Sobald also der Gesangschüler diese Anleitung ganz durchgenommen und einstudirt hat, nehme man die Strassburger oder Metzger Cantualien, das Graduale und Vesperale, und übe recht gut die am Schlusse dieses Werkchens angeführten nothwendigsten Choral-Gesänge ein, aber bloß im Gesange, ohne Begleitung. Hat er diese recht gut eingeübt, so lasse man eben so jene Gesänge im Mainzer Cantuale durchüben, damit er mit dem 4 und 5 Linien-Systeme

recht vertraut werde; sind ihm beide Systeme geläufig, so lasse man denselben die Begleitung dazu suchen und spielen. Besser ist es, er lernt, sobald er die verschiedenen Akkorde und ihre Ausweichungen des General-Basses studirt hat, die Begleitung zu der Melodie, so gut als möglich, selbst suchen, als wenn er die in Figural-Noten schlecht ausgesetzten Choräle, wie man sie so häufig findet, nachspielt oder nachleiert. Wird ihm dann später zufällig einmal ein Choral-Buch mit Choral-Noten geschrieben vorgestellt, so weiss er sich dort gar nicht zu finden, sieht aber, dass er durch seinen Herrn Lehrer getäuscht wurde — durch diese schlecht ausgesetzten Gesänge die kostbare Zeit verschwendet hat, und doch noch gar nichts vom Choral kennt.

Ich fand nicht nöthig, mehr Singübungen in dieses Werkchen aufzunehmen, indem die Intervalle ja dieselben sind, wie in der Figural-Musik, welche der Schüler ohnehin schon voraus geübt haben muss.

Fern von allem Ehrgeiz oder Anspruch auf Schriftstellerei, habe ich diese Anleitung verfasst; meine Absicht war nur, nützen zu wollen. Wenn ich nun gleich nach Möglichkeit mich bemüht habe, diesem Werkchen Vollständigkeit zu geben, um es dadurch brauchbarer zu machen: so bin ich doch weit entfernt, es für gelungen oder vollkommen zu halten, indem die Quellen, aus denen ich schöpfte, zu sparsam für mich flossen. Ich werde vielmehr freundliche Winke und Belehrungen dankbar annehmen, und zur Zeit und Gelegenheit benützen.

Möchte dieses Werkchen recht viel zur Erhaltung, Veredlung und Verschönerung des alten ehrwürdigen kirchlichen Choral - Gesanges beitragen; möchten alle dieses erhabenen Gesanges Beflissene einige Belehrung darin finden; möchte es den Nutzen gewähren, den ich bei Ausarbeitung desselben beabsichtigte! — Dann wäre mein sehnlicher Wunsch erfüllt, und meine darauf verwendete Mühe reichlich belohnt.

Speyer im September 1836.

Der Verfasser.

I N H A L T.

	Seite
Geschichtliche Einleitung	1
Vom Chorale überhaupt	9
Innere Beschaffenheit des Choral-Gesanges	11
Von den Tonzeichen oder Noten	14
„ Tönen	18
Vom Linien-Systeme	20
Von den Schlüsseln	24
„ Tonarten	30
„ Tonleitern	33
„ Dur-Leitern	35
„ Moll-Leitern	36
„ alten Kirchentonarten	38
„ Von dem verschiedenen Charakter der acht Kirchentonarten	49
„ Psalmentönen	52
Schluss-Bemerkung <i>I.</i>	59
dito <i>II.</i>	60
dito <i>III.</i>	61
Choral-Gesänge, welche beim Amte der heil. Messe üblich sind	62



EINLEITUNG.

Die Einführung des Gesanges in den Kirchen hat den sehr schönen Zweck, die Gläubigen bei den öffentlichen Gottesverehrungen immer mehr aufzumuntern, den durch das stille Beten und Betrachten ermüdeten und erschöpften Geist, welcher oft durch zu lange Gebetformeln zum Mechanischen herabgezogen wird, wieder frisch zu beleben und ihm einen neuen hehren Schwung mitzutheilen, seine Empfindungen reger zu machen; wo er dann durch Anhören und eigenes Mitsingen eine weit erhabenere und dem hohen Gegenstande angemessenere Stimmung erhält.

Der zu diesem hohen Zwecke bestimmte Gesang heist „CHORAL“; er ist ein, aus einer höchst einfachen und natürlichen Melodie bestehender Volksgesang, ernst, erhaben, ausdrucksvoll und pathetisch, daher besonders zu diesem heiligen Dienste geeignet.

Der Choral verdankt seinen Ursprung den frühesten Zeiten. Die Nachkommen *Seths*, bei denen sich die wahre Gottesverehrung erhalten, waren angeblich die Erfinder der Musik, und vermuthlich auch des Gesanges; auch *Moses* gedenkt der Gesänge beim Gottesdienste (2. B. Mos. 15. V. 1.), wo die Priester und Leviten der Israeliten ihre Gesänge vor dem Altare des Herrn abgesungen. Unter *David* und *Salomon*, und später bei den alten *Griechen* vorzüglich, war der Choralgesang schon zu einer ziemlichen Vollkommenheit herangeblüht. Auch die ersten Christen sangen bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen Lobgesänge und Psalmen. Doch war der Gebrauch des Choral-Gesanges zu An-

fange mehr in der orientalischen Kirche, als im Occident, bis ihn der heilige *Ambrosius*, Erzbischof zu Mailand, dessen bekannter Lobgesang auch jetzt bei uns noch oft mit besonderer Begeisterung abgesungen wird, zu Ende des 4ⁿ Jahrhunderts aus dem Orient in den Occident überzutragen anfang. Der heilige *Augustinus*, Bischof zu Hyppon, pflegte und verbesserte denselben zu Ende des 4ⁿ Jahrhunderts; der heil. Pabst *Gelasius* im 5ⁿ Jahrhundert. Im Anfange des 6ⁿ Jahrhunderts machte ein Römer, *Böthius* mit Namen, seine Landsleute mit der griechischen Musik, vorzüglich aber mit dem Choral-Gesange, besser bekannt. Später trat der heil. Pabst *Gregorius*, mit dem Beinamen der Grosse, auf, verbesserte den Choral überhaupt, führte denselben allenthalben in den Kirchen ein, und errichtete auch zur Beförderung und Verbesserung desselben eine eigene Choral-Schule; er liess alle zu jener Zeit gebräuchliche Chor-Gesänge sammeln, wählte die

besten davon aus, setzte mehrere neue hinzu, versah sie mit besondern Singzeichen, und verfasste daraus ein Antiphonale, woraus nun später der Namen des „*Gregorianischen Chorgesanges*“ entstand.

Den Anfang zur Verbesserung des Kirchen-Gesanges oder vielmehr zur Aufnahme und Verbreitung des *Gregorianischen* Chorals, sowohl in Deutschland als Frankreich, machte Karl der Grosse. Er sandte ungefähr um das Jahr 774 zwei Kleriker nach Rom, — dort den römischen Gesang zu erlernen, um dann die Gallier darin zu unterrichten. Berühmt wurden dadurch in der Folge die von ihm gestifteten Sing-Schulen zu Metz, zu Fulda und Soissons. Sie wurden die Bildungs-Anstalten für Deutschland und Frankreich.

Er liess es aber nicht allein bei der Anlegung dieser Schulen bewenden, sondern verordnete auch, dass alle Bischöfe und Aebte in seinen Ländern solche Sing-Schulen, worin der

unverfälschte *Gregorianische* Choral gelehrt wurde, anlegen mussten. Solche Einrichtungen, unterstützt durch das Beispiel des im Gesange sehr bewanderten grossen Königs, der fast immer, sowohl in seiner Hof-Kapelle, als beim feierlichen öffentlichen Gottesdienste mitsang, musste nothwendig den *Gregorianischen* Gesang heben und zur Erlernung desselben anspornen. Man erzählt sogar, dass ein im Gesange unerfahrener Geistlicher ihm nicht vor die Augen kommen durfte.

Er war in seiner Hof-Singschule oft gegenwärtig und half selbst unterrichten. Auch stellte er mit den Schülern in eigener Person Lese- und Gesang-Proben an, um ihre Fertigkeit zu erforschen.

Allein, dass Karl zu den vier *Ambrosianischen* oder sogenannten authentischen Tonarten noch die vier plagalischen gesetzt haben soll, ist unrichtig.

Aber schon unter der Regierung *Ludwigs des Frommen*, welcher auf *Karl* unmittelbar folgte, scheint der Gesang wiederum verfallen und ausgeartet zu seyn. *Amalarius* meldet, dass er auf Geheiss des frommen Königs nach Rom gereist sei, um vom Pabst *Gregor IV.* ein Choral-Buch zur Verbesserung des ausgearteten Gesanges zu erbitten, solches aber nicht habe erhalten können, weil der Gesandte *Walla* das noch entbehrliche mit nach Frankreich genommen habe.

Doch kannte man zu jener Zeit noch keine Noten, sondern nur Buchstaben, womit man Gesang und Musik schrieb; erst im Jahr 1020 soll ein Benediktiner von Monte Casino in Italien, mit Namen *Guido Aretino von Arezzo*, die Choral-Noten, und im Jahr 1330 (also 310 Jahre später) *Muriss*, Doctor der Theologie in Paris, die Musik-Noten erfunden haben. Indessen behauptet der berühmte Jesuit *Kircher*, die Choral-Noten seien lange vor *Guido Are-*

tino und die Musik - Noten lange vor *Muriss* bekannt und schon im allgemeinen Gebrauche gewesen.

Der grosse *J. J. Rousseau*, der die Werke von *Aretino* und *Muriss* gelesen haben will, ist auch der nämlichen Meinung und behauptet noch: *Aretino* habe bloß die Gamme erfunden, und *Muriss* bloß die Noten verbessert.

Und so ist dann der edle Choral, da er seiner Einfachheit wegen von vielen tausend Kehlen zugleich gesungen werden kann, bis auf uns gekommen.

Die Hochachtung, womit das Volk der alten und neuern Zeit den Kirchengesang allenthalben aufgenommen hat, so wie die heil. Empfehlung der Propheten, Apostel und Kirchenväter, zeigen uns, mit welchem frommen Eifer wir denselben erlernen, aufnehmen, unter uns fortpflanzen, und in seiner erhabenen Einfachheit und Reinheit zu erhalten trachten sollen.

Es ist daher auch heilige Pflicht der Gläubigen, bei den Gottesverehrungen in dem Gesange alle Missbräuche zu vermeiden, die dessen Gang, Ordnung und hohen Zweck stören und herabwürdigen könnten.

ERSTES KAPITEL.

~~~~~

### *Vom Choral-Gesange überhaupt.*

—————

Choral-Gesang (*Cantus firmus, Gregorianus, planus, plain Chant*) nennt man den höchst einfachen und natürlichen Kirchengesang, bei welchem sich die Melodie in erhabenen, feierlich langsamen Schritten, blos durch melodische Haupt-Töne bewegt, die weder mit Neben-Noten verziert, noch in einem genau abgemessenen Zeitmasse vorgetragen werden.

Da der Choral-Gesang in seiner erhabenen Einfachheit von vielen menschlichen und un-



musikalischen Stimmen zugleich gesungen wird, und derselbe zum Ausdruck erhabener und rührender Empfindungen am tauglichsten ist, so wurde er von den ältesten Zeiten her, bis jetzt, bei den öffentlichen Gottesverehrungen in der katholischen Kirche beibehalten.

---



---

## ZWEITES KAPITEL.

~~~~~

Innere Beschaffenheit des Choral-Gesanges.

—————

Der Choral-Gesang unterscheidet sich sowohl von allen früheren, wie auch jetzigen Singweisen, durch das völlig gleiche Verhältniss, in welchem alle seine Töne gesungen werden, so dass weder Rhythmus noch Metrum dabei zu beobachten ist. Der Eindruck ist allgemein und fortdauernd. Die Wörter Rhythmus und Metrum müssen hier im engern Sinne genommen werden.

Die Erklärung des Wortes Rhythmus bedeutet nichts anderes, als unsere im Mensural-

Gesange üblichen Taktarten, und jene des Wortes Metrum, die Tonfüsse, deren Beschaffenheit nicht blos von der Dauer der Töne, sondern auch von der Stelle abhängt, die sie in dem Takte einnehmen; beides kommt im Choral-Gesange nicht vor: denn man hat sich da um kein Zeitmass zu kümmern.

Nimmt man aber das Wort Rhythmus in seiner ausgedehnten Bedeutung, in welcher es nicht allein das Verhältniss der Tonfüsse, aus welchen die verschiedenen Arten des Taktes bestehen, sondern vorzüglich das Verhältniss, welches die einzelnen melodischen Theile oder Sätze einer Periode unter einander haben, bezeichnet, so muss man nothwendig annehmen, dass der Rhythmus ein Hauptforderniss des Choral-Gesanges sei.

Es ist zuverlässig, dass dieser Umstand dem Choral - Gesange eine eigene Art Feierlichkeit und Würde gibt, und ihn zu seiner eigentlichen ursprünglichen Bestimmung, nach wel-

cher er von einer sehr grossen Versammlung gesungen werden soll, vorzüglich geschickt macht.

Hätte der heil. Pabst *Gregor* dieser seiner Gesangsweise durch solche Einrichtung nicht eine so allgemeine Brauchbarkeit zu geben gewusst, so wäre sie gewiss nicht so allgemein verbreitet worden und bis auf unsere Zeiten gekommen.

DRITTES KAPITEL.

Von den Tonzeichen oder Noten.

Dauer und Werth derselben.

Die Tonzeichen oder Noten sind bei dem Choral-Gesange grösstentheils in Ansehung der Zeitgrösse einander gleich, sie werden aber in der Ausführung nicht in völlig gleicher Dauer ausgeübt, sondern erhalten die Verschiedenheit ihrer Länge und Dauer mehr durch die Länge und Kürze der damit verbundenen Sylben des Textes, als durch einen taktmässigen Fortschritt.

Durch diese Eigenschaft unterscheidet sich der Choral-Gesang als eine besondere Art von

dem Mensural-Gesange, bei welchem Töne mehr verschiedener Dauer nach einem bestimmten Zeitmasse ausgeübt werden.

In den neuen Trier'schen, Cöln'schen und Münster'schen Cantualien findet man die Noten oder Tonzeichen nach dieser Form bezeichnet:



Zwischen beiden ist ein kleiner Unterschied hinsichtlich des Werthes und der Dauer zu beobachten, nämlich: die erstere auf der Spitze stehende, wird im Tone etwas länger gehalten, als die zweite, auf der Seite liegende Note.

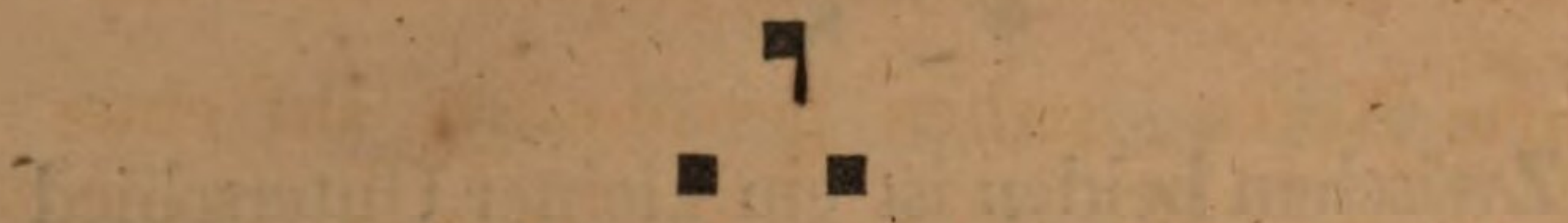
In den ältern Metzer- oder sogenannten französischen Cantualien findet man drei verschiedene Arten von Tonzeichen oder Noten, welche so gezeichnet sind:



Hinsichtlich der Dauer und des Werthes ihrer harmonischen Bewegung ist folgender Unterschied zu beachten, nämlich:

Die erste oder geschweifte Note wird zweimal so lange gehalten im Tone, als die zweite oder liegende, und vier mal so lange, als die dritte oder stehende.

Die bildliche Eintheilung dieser drei Noten wäre demnach diese:



Die erste oder geschweifte Note findet man in einigen Cantualien nicht, sie wird, da wo sie fehlt, durch die zweite ersetzt, wo dann zwei neben einander auf derselben Linie oder in demselben Zwischenraume stehen und gleiche Dauer ausmachen; in manchen andern Choral-Büchern findet man weder die Note noch deren Verdoppelung durch die zweite.

Die zweite Art, Quadrate oder viereckige Noten, sind in den ältern, oder auch in den sogenannten französischen Cantualien die gebräuchlichsten, sie haben im Aufsteigen gleiche

Dauer, wie im Absteigen; wenn sich aber zwei neben einander auf einer Linie oder in einem Zwischenraume befinden, ohne dass sie durch geschweifte ersetzt werden, so wird nach der ersten ein wenig pausirt, ehe die zweite angeschlagen wird.

Die dritte Art endlich, gespitzte oder umgekehrte Noten, stehen gewöhnlich auf einer kurzen Sylbe. Sie werden nach Verhältniss geschwinder gesungen, als die vorgenannten, jedoch im Aufsteigen minder, als im Absteigen. Diese Art Tonzeichen findet man ausschliesslich und am häufigsten in den Trier'schen und Münster'schen Choral - Büchern, welche beide das System mit fünf Linien haben.

VIERTES KAPITEL.

Von den Tönen.

Die Alten hatten anfänglich im Choral-Gesange nur sechs Töne, erst später, wahrscheinlich im 13ⁿ Jahrhundert, wurde noch der siebente beigelegt, welchen sie *si* nannten.

Die Töne heissen:

ut, re, mi, fa, sol, la, si,

oder:

c, d, e, f, g, a, h.

oder:

als Intervalle, ihrer Entfernung nach:

Prim, Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Sept.

Um eine eigene Benennung der Töne zu bekommen, nahm der heil. Pabst *Gregorius* (nach einigen andern *Guido Aretino*) aus einem von Diaconus *Paulus* auf die Geburt des heil. *Johannes* gedichteten Lobgesange, die erste Sylbe eines jeden Verses, welche so lauten:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum.

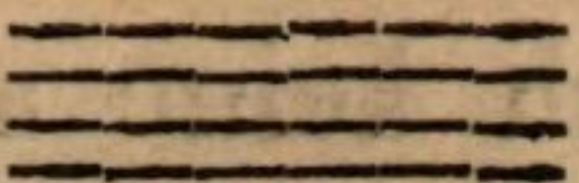
FÜNFTES KAPITEL.

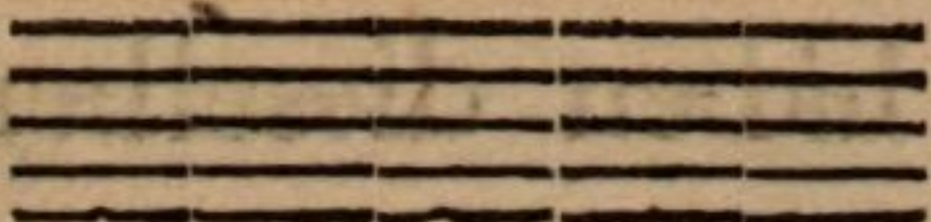
Das Linien - System.

Das Linien-System des Choral-Gesanges zerfällt in 2 Theile, nämlich in das *Metz'sche* oder sogenannte *Französische*, welches vier, und in das *Trier-*, *Cöln-*, *Münster-* oder *Mainz'sche* System, welches 5 Linien hat.

Es liegt hierin wenig Unterschied, jedoch hat man sich vorzugsweise nach den verschiedenen Schlüsseln zu richten.

Wir treffen demnach im Choral-Gesange nicht weniger als vier, und nicht mehr als fünf Linien an.

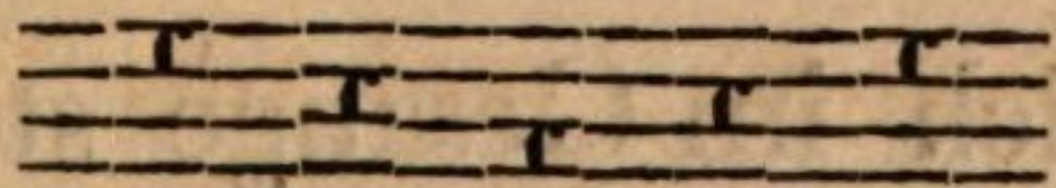
Beispiel 1. 

Beispiel 2. 

In mehreren Choral-Gesangbüchern findet man die Linien nach der Ordnung des Gesanges mit Querlinien durchkreuzt, und zwar nach verschiedenen Arten.

E r s t e A r t.

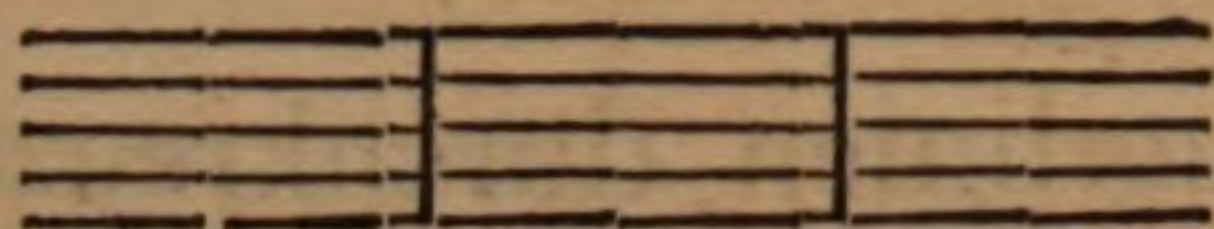
Diese Querlinien gehen nur von der 1ⁿ zur 2ⁿ, oder von der 2ⁿ zur 3ⁿ, oder von der 3ⁿ zur 4ⁿ Linie. Sie unterscheiden die Noten, welche zu einem Worte gehören, man findet sie auch in neuern Cantualien, wo sie aber oft auch als Pause-Linien gelten, z. B.



Z w e i t e A r t.

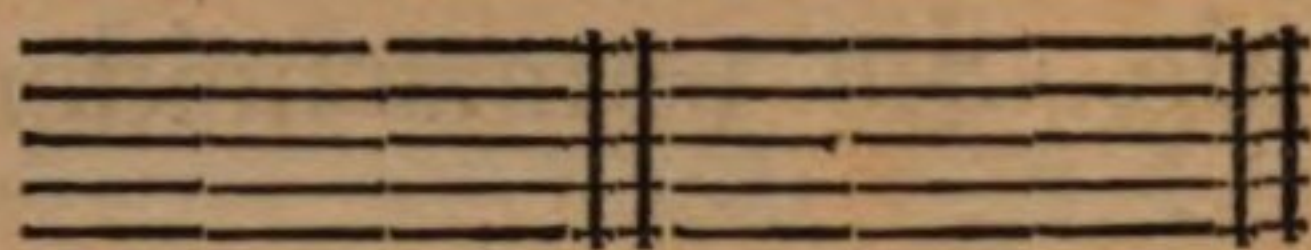
Diese durchkreuzen alle 4 oder 5 Linien, nach der Art der Taktstriche; sie sind im Choral die eigentlichen Pause-Linien, bei denen pausirt wird. In manchen Choral-Büchern

haben dieselben jedoch auch keine andere Bestimmung, als die Querlinien ersterer Art; sie werden so bezeichnet:



D r i t t e A r t.

Diese Art endlich steht allzeit doppelt nach einem Verse, wo der Gesang wechselt, oder am Ende, wo derselbe schliesst, z. B.

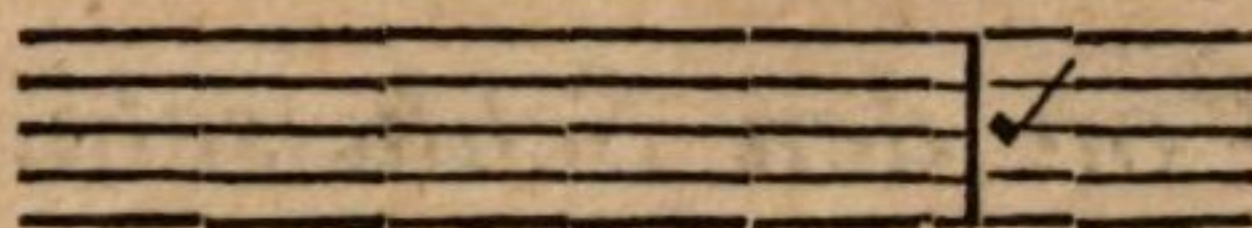


Am Ende der Linien, an dem Schlusse eines Gesanges ausgenommen, findet man gewöhnlich eine kleine Note angezeigt, welche zwar nicht zu den eigentlich im Gesange stehenden Noten gezählt wird, und auch nicht dahin gehört; man nennt sie: *Wächter*, *Zeiger* oder *Custos*. Ihre Bestimmung ist, dass sie immer die künftige Note auf der folgenden Linie oder Zwischenraum anzeigt. Man findet dieses Zeichen auch bei jedem Wechsel eines Schlüssels vor

demselben stehend; es zeigt dann, wie die erste Note nach dem neuen Schlüssel heisst. Es ist eigentlich mehr ein Wink für den Organisten als für den Sänger.

Z. B.

Custos.



A n m e r k u n g.

Die Versetzung der $\times$ und b in den Choral - Gesängen findet man blos in den neuern Cantualien; sie sind ein Zusatz der neuern Zeit. Man findet sie oft an solchen Stellen, wo das Ohr an eine mehr figuralmässige, wohlklingendere Beugung gewöhnt ist. Sie sind nicht wesentlich, und können nach Gutdünken auch unberücksichtigt bleiben.

SECHSTES KAPITEL.

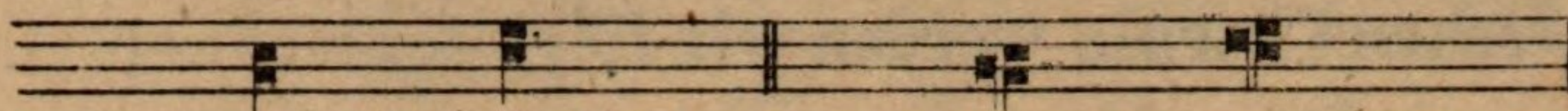
Von den Schlüsseln.

Wir finden im Chorale verschiedene Schlüssel, welche ihre Plätze auf verschiedenen Linien des Systems einnehmen, wonach sich die Benennung der Töne im Auf- und Absteigen insbesondere zu richten hat.

Ohne tüchtige Kenntniss und Uebung der Tonleitern mit den verschiedenen Schlüsseln wird der Choralsänger oder Choralspieler wenig Glück machen, da bei dem Einstudiren nicht wenig Schwierigkeiten zu überwinden sind, bis man eine ziemliche Geläufigkeit sich eigen gemacht hat.

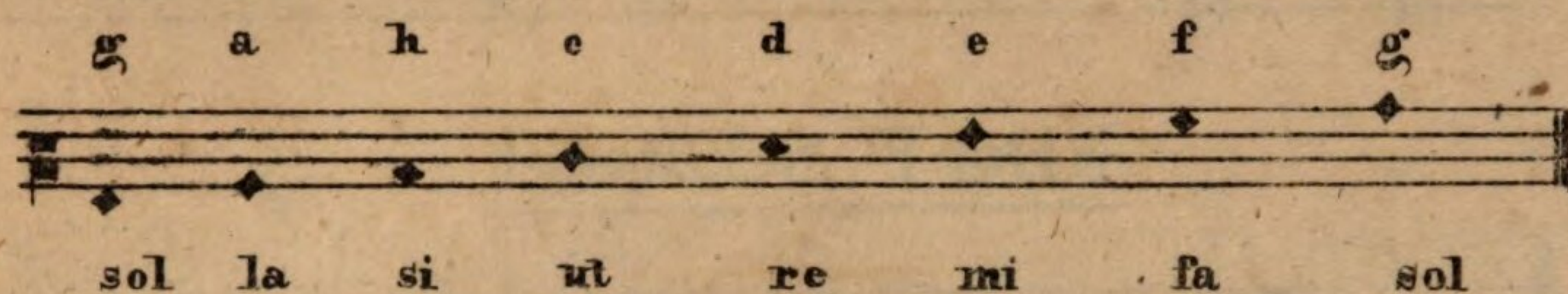
In dem alten oder sogenannten französischen Chorale, welcher das System mit 4 Linien hat, findet man nur 2 Schlüssel, den *C*- und den *F*-Schlüssel, welche so gezeichnet sind:

a, der C Schlüssel. b, der F Schlüssel.

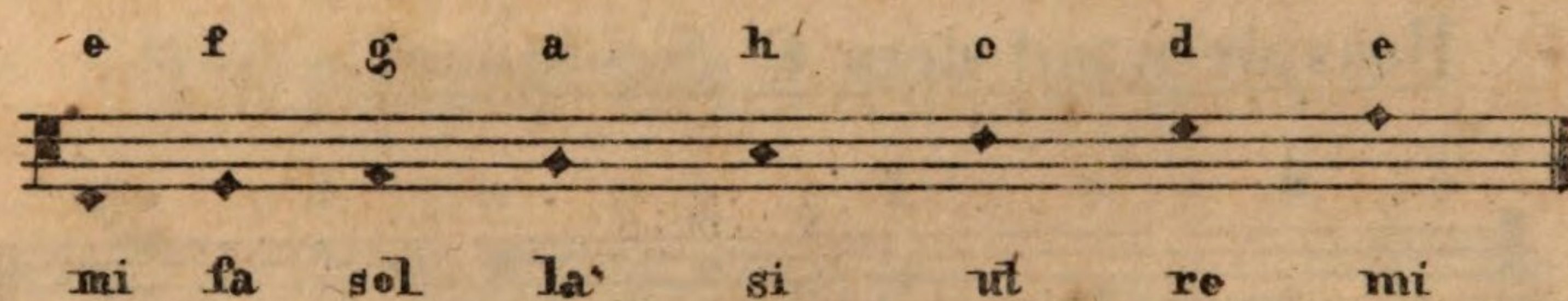


Beispiele mit dem C Schlüssel

a, auf der 2^{ten} Linie

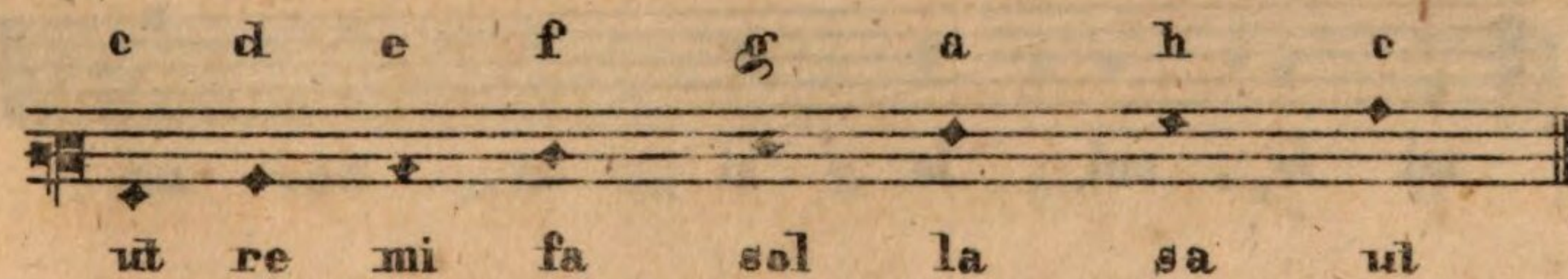


b, auf der 3^{ten} Linie

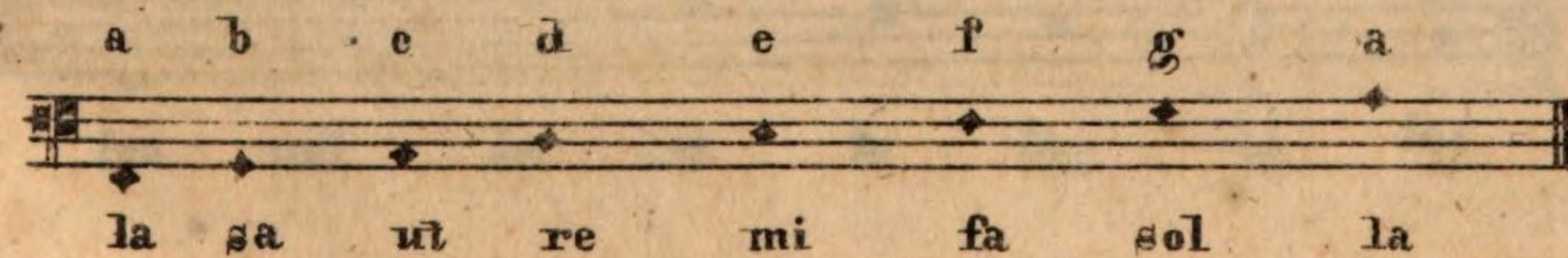


Beispiele mit dem F Schlüssel

a, auf der 2^{ten} Linie



b, auf der 3^{ten} Linie



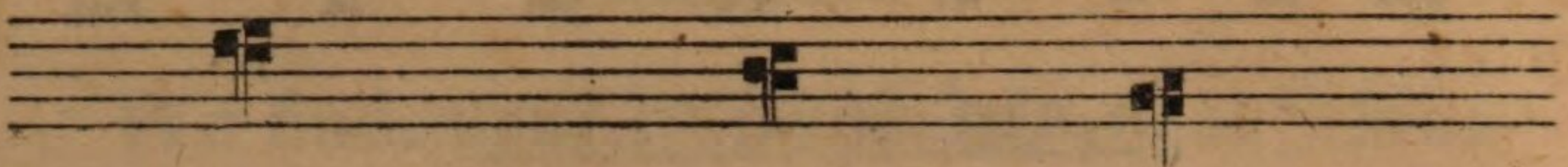
Beide Schlüssel können auf jede Linie versetzt werden.

Die verschiedenen Schlüssel des römischen Chorals werden wie folgt gezeichnet.

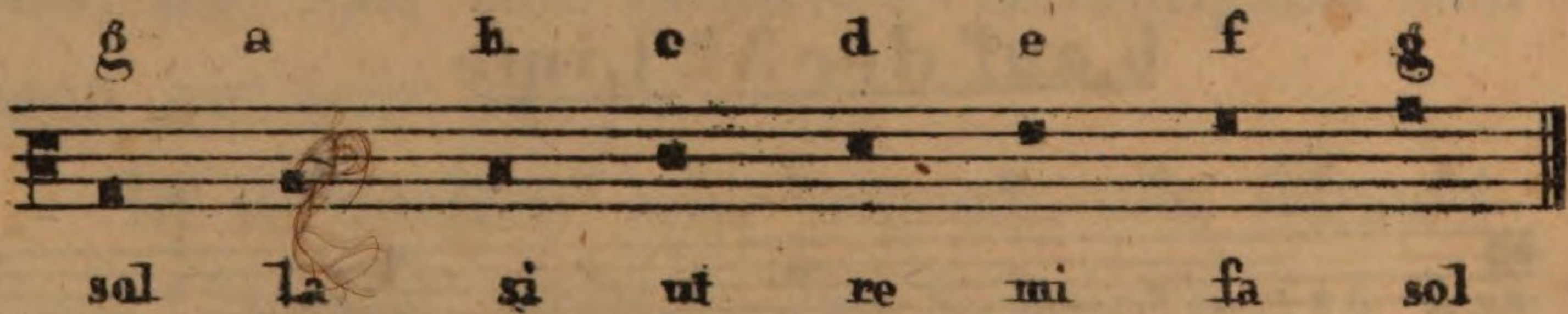
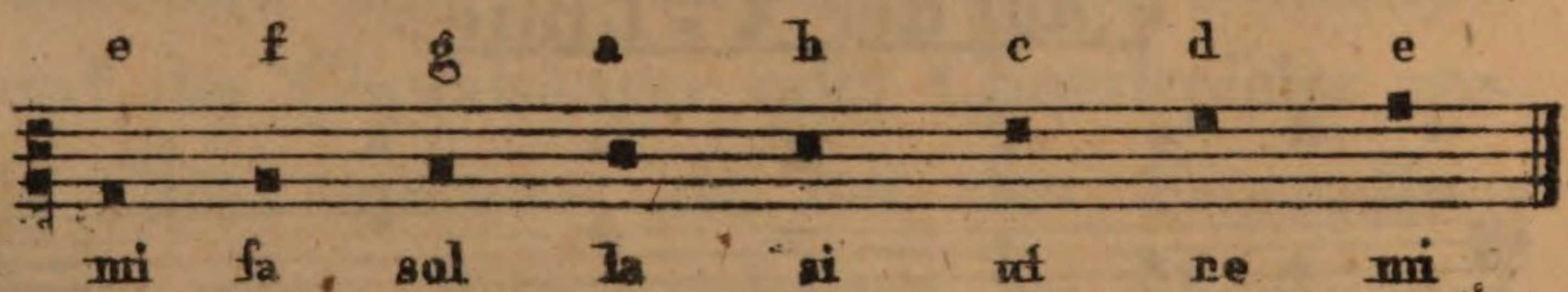
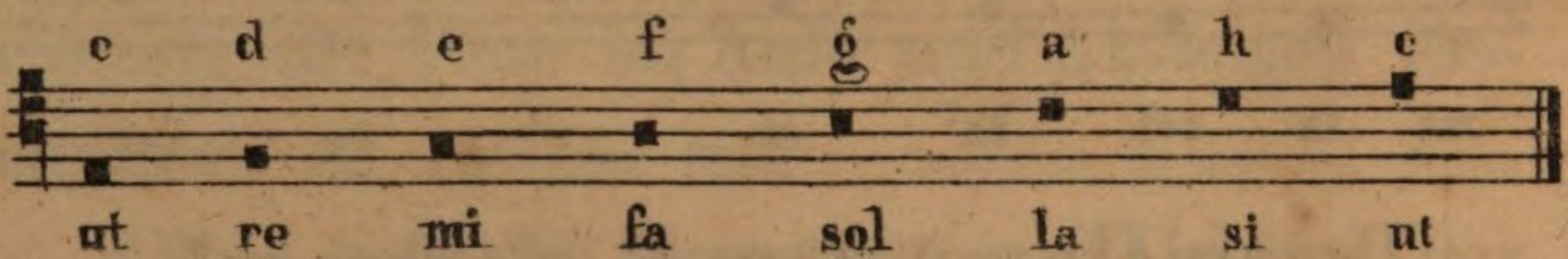
a, Der C. Schlüssel.

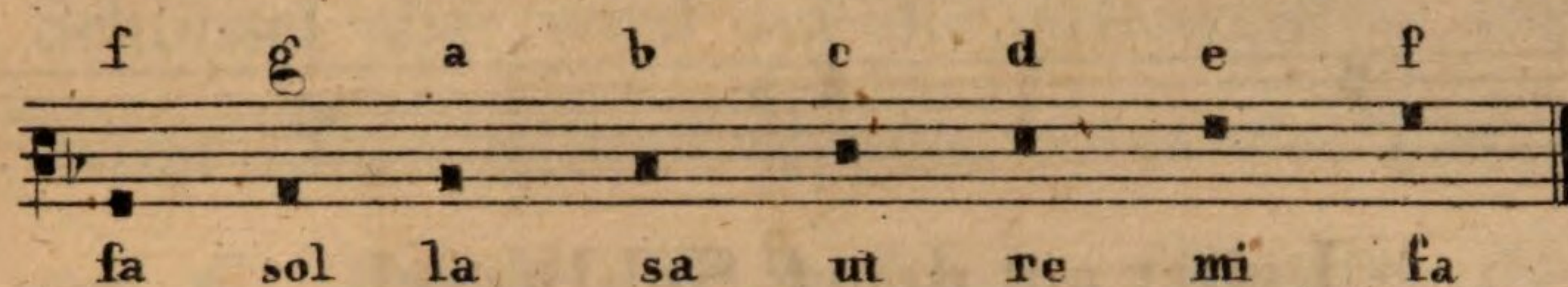
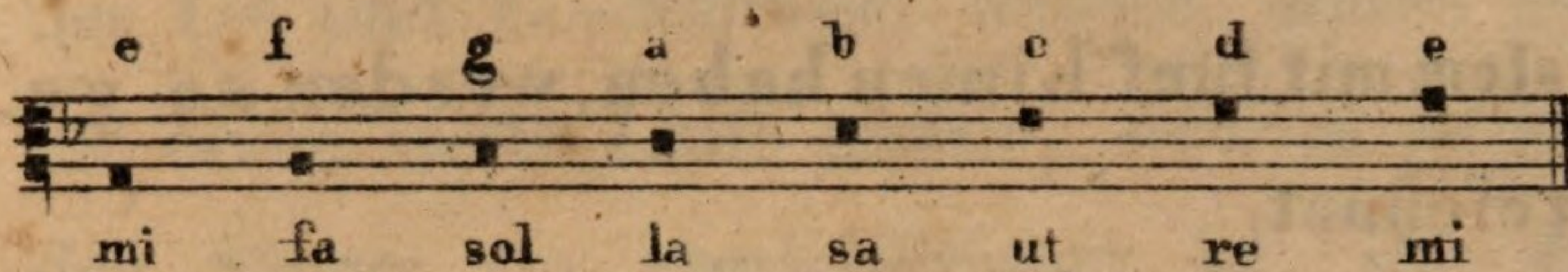
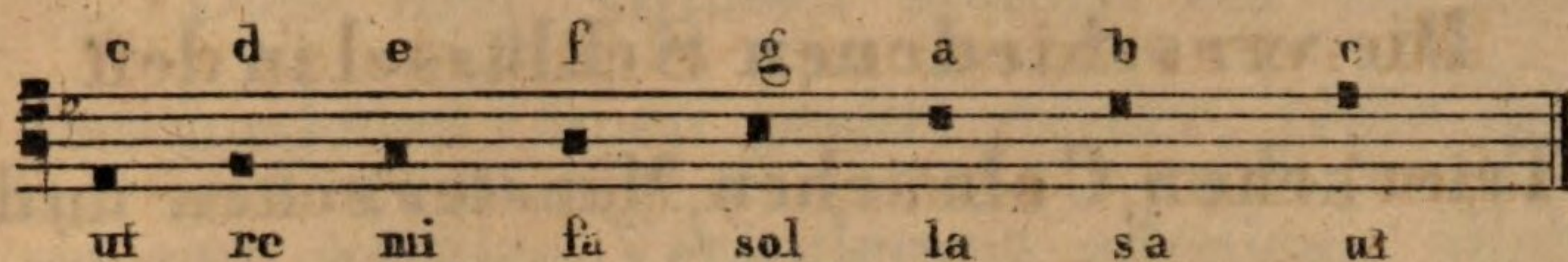


b, Der F Schlüssel.

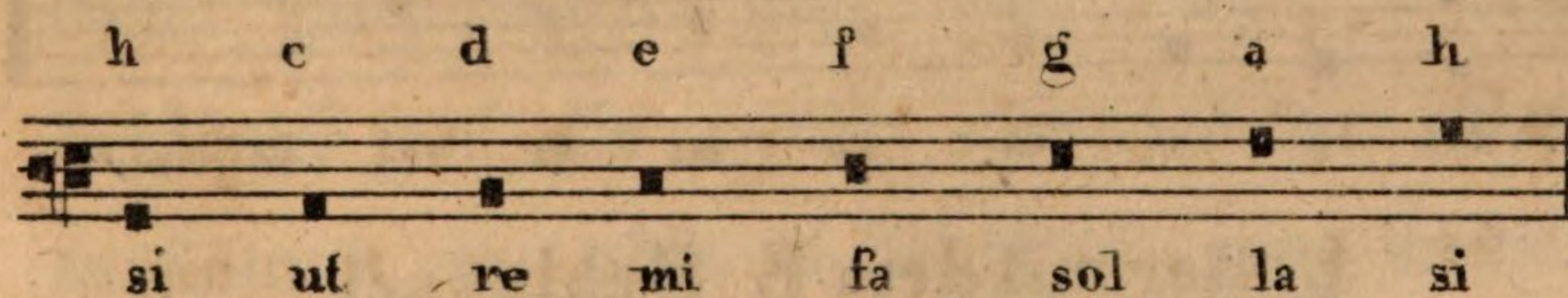
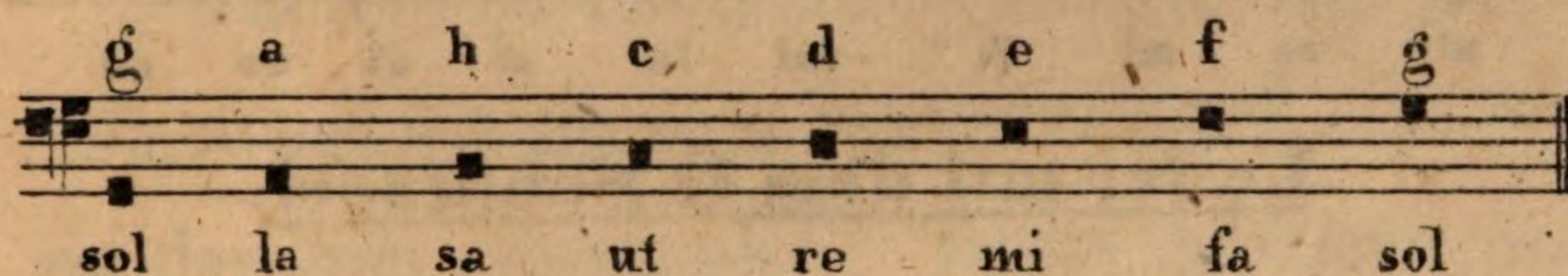


Beispiele mit dem C Schlüssel.



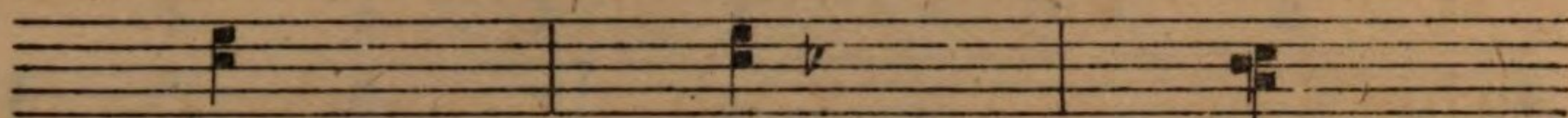


Beispiele mit dem F Schlüssel.



Die verschiedenen Schlüssel in den
Trier'schen, Cöln'schen, Münster'schen und
Mainz'schen Cantualien welche alle das Sy-
stem mit fünf Linien haben, werden so ge-
zeichnet:

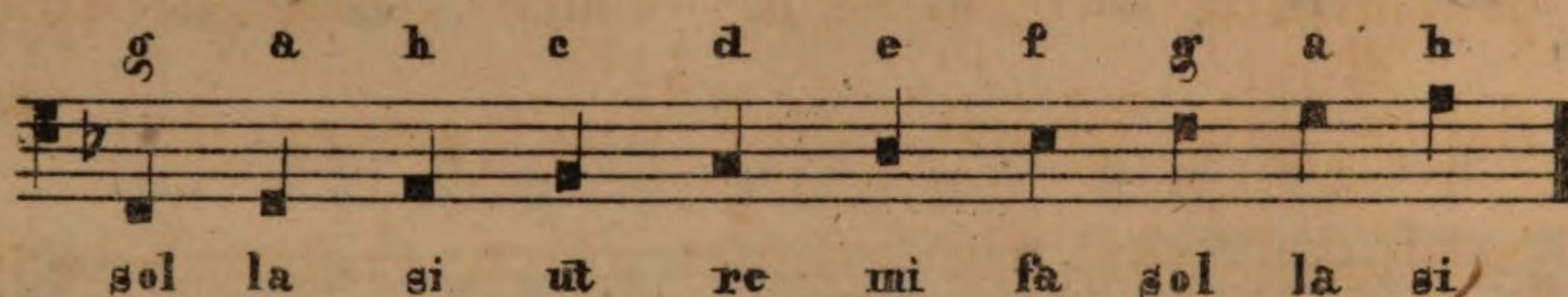
a, der C Schlüssel. b, der G Schlüssel. c, der E Schlüssel



Leiter mit dem C Schlüssel.



Leiter mit dem G Schlüssel.



Leiter mit dem E Schlüssel.



Zu Dur dient der C und G Schlüssel, zu
Moll aber der E Schlüssel.

Diese drei Schlüssel können auf die fünf verschiedenen Linien gesetzt werden, ohne dass sie eine sonstige Veränderung erleiden; allein der *C*- und *G*-Schlüssel werden immer auf die obere vierte Linie gesetzt, weil es so für den Sänger am gemächlichsten ist; der *E*-Schlüssel aber wird auf die untere zweite oder dritte Linie gesetzt: ersteres wenn der Gesang aus *C*, *D* oder *E mol* geht, letzteres aber, wenn er aus *F*, *G* oder *A mol* geht.

Im *G*-Schlüssel wird das *fa mol* immer mit einem *b* angezeigt, im *C*-Schlüssel aber wird es darunter verstanden. Beide Schlüssel sind daher ganz gleich, und wollte man den *C*-Schlüssel auf die zweite untere Linie setzen, so könnte man den *G*-Schlüssel ganz entbehren. In alten Choral-Büchern findet man dies bisweilen.

Verschiedene Schlüssel-Versetzungen findet man noch bei den Tonleitern Kap. 8.

SIEBENTES KAPITEL.

Von den Tonarten.

Jede Tonart theilt sich in zwei Theile, nämlich: in die harte — *Dur*-, und weiche — *Moll*-Tonart.

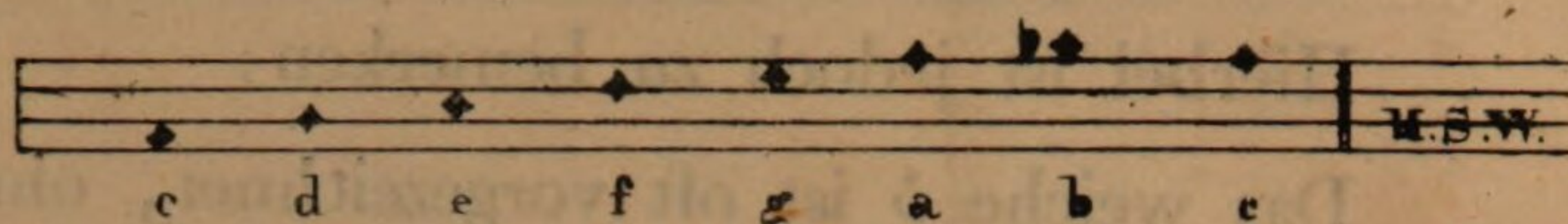
Der Unterschied liegt hauptsächlich darin, dass bei *Dur* die Terze der Tonika gross, und bei *Moll* die Terze der Tonika klein ist.

Wenn am Anfange eines Gesanges bei dem C-Schlüssel ein *b* vorgezeichnet steht, so geht der Gesang aus der weichen oder *Moll*-Tonart, wo dieses aber nicht steht, geht der Gesang aus der harten oder *Dur*-Tonart.

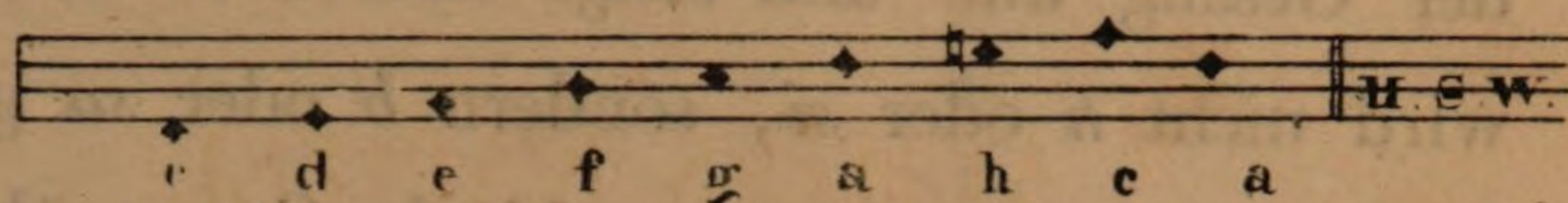
Hierbei ist jedoch zu bemerken:

Das weiche *b* ist oft vorgezeichnet, ohne dass der Gesang *moll* oder weich ist. Ist z. B. der Gesang *dur* und steigt über *a* in *h*, so wird nicht *h* oder *si*, sondern *b* oder *sa* gesungen, und zwar so lange, bis der Gesang über *b—sa* hinauf steigt oder das Auflösungszeichen $\sharp$ an die Stelle tritt, dann erst wird das *b—sa* wieder in sein natürliches *h—si* verändert. *)
Z. B.

*) Dies ist eine besondere Eigenheit des alten Chorals, die nicht unbeachtet bleiben darf, indem dieselbe gar Wenige kennen.

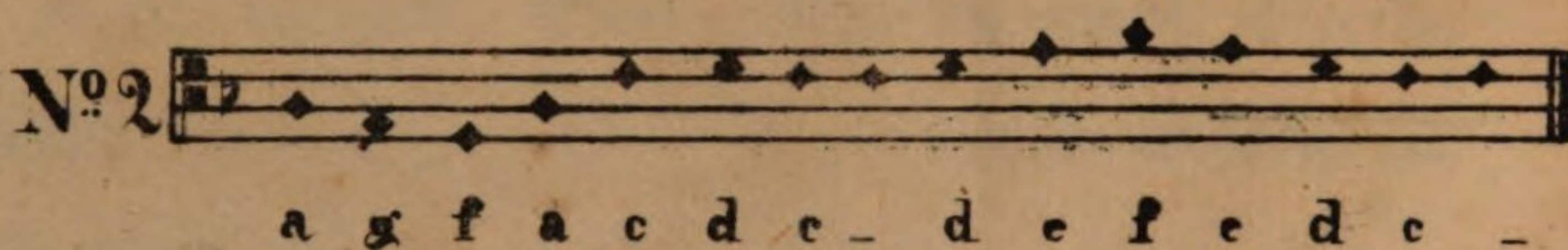
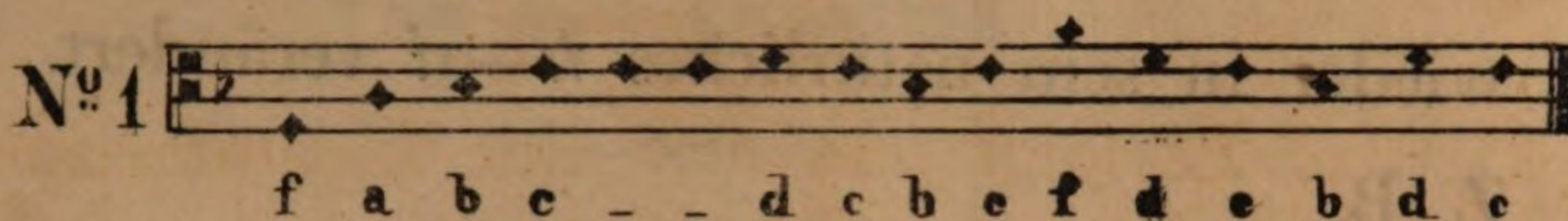


Steigt der Gesang aber über h hinaus so wird anstatt b, h gesungen, z. B.

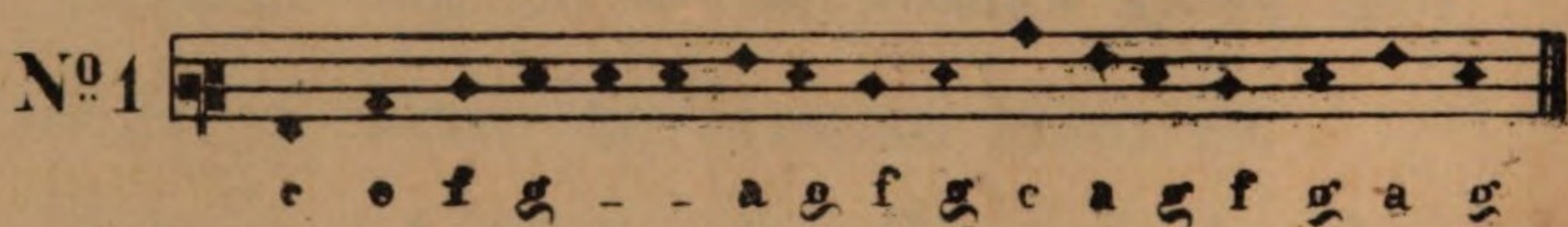


Es folgen hier noch zwei Beispiele in Moll und zwei in Dur zur Uebung

Moll aus F mit C Schlüssel



Dur aus C mit F Schlüssel



ACHTES KAPITEL.



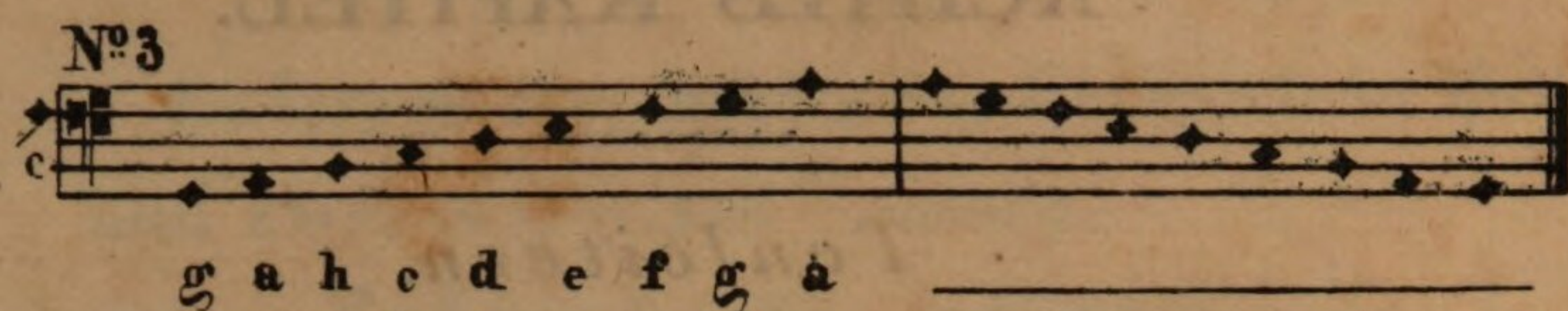
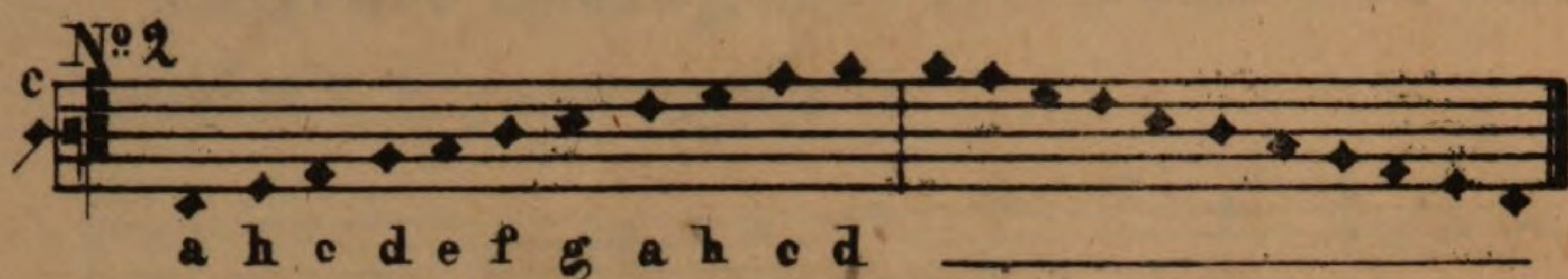
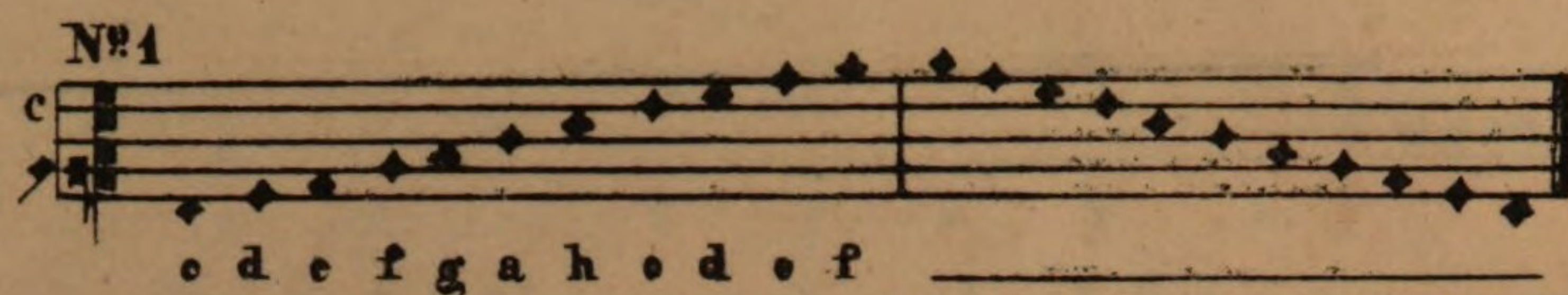
Tonleitern.



Es folgt nun hier eine Zusammenstellung der Tonleitern des *Gregorianischen* Gesanges, mit dem Vier- und Fünf-Linien-Systeme, nach welchen sich jeder Choral-Gesang richtet.

Durch diese einfache Darstellung der im Choral-Gesange üblichen Tonleitern werden die in ältern Lehrbüchern üblichen Mutations-Tabellen ganz entbehrlich, wenn der Sänger sich nur bestrebt, bei jedesmaliger Anschauung des, auf verschiedenen Linien des Systems vorkommenden Schlüssels, die Lage der halben Töne genau dem Gedächtnisse einzuprägen.

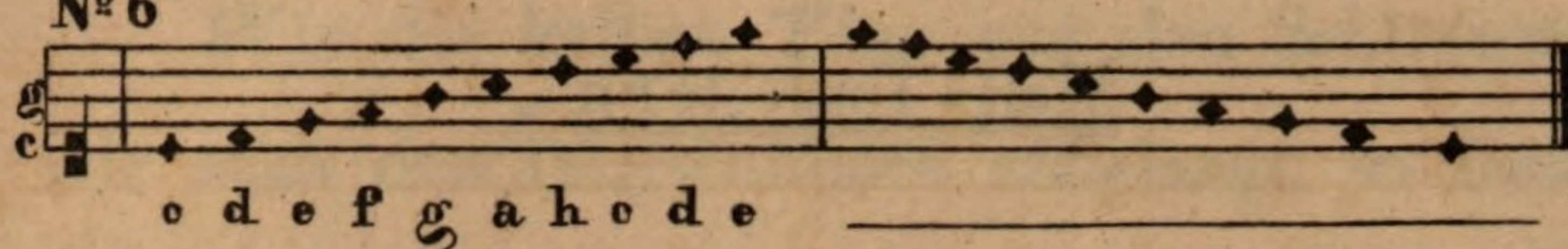
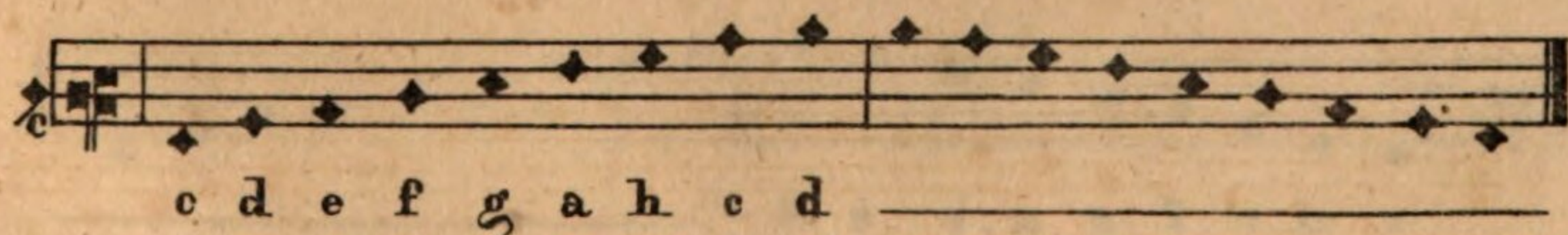
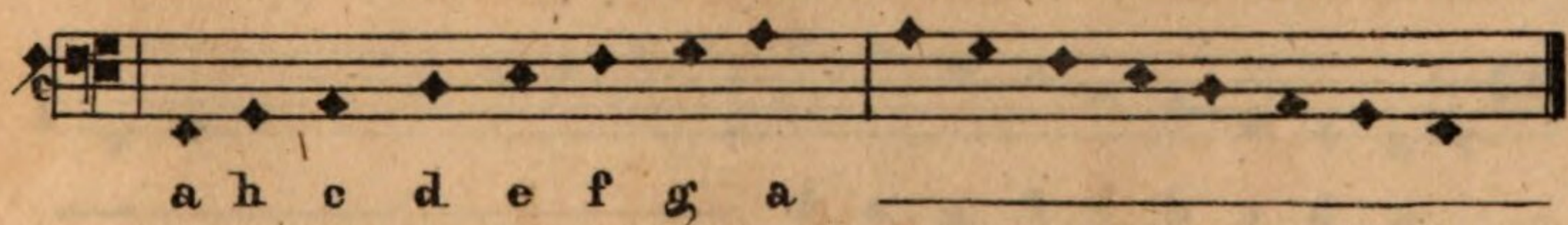
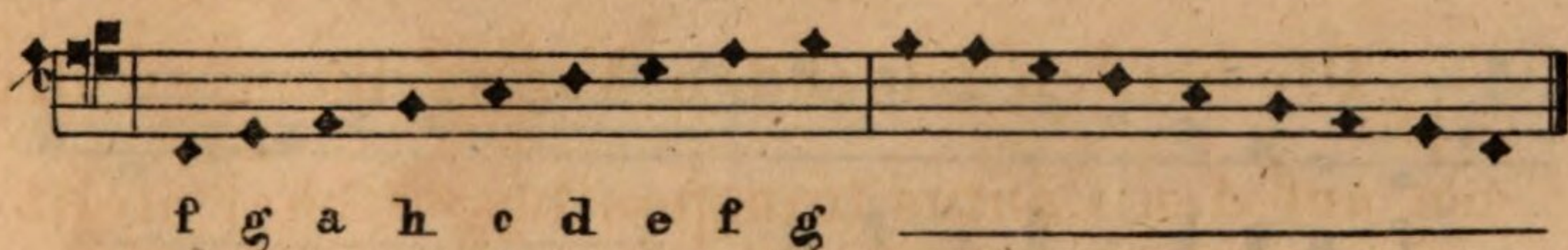
Die Notenzeichen, welche zu Anfange des Systems stehen, bezeichnen den *Römischen* Schlüssel.



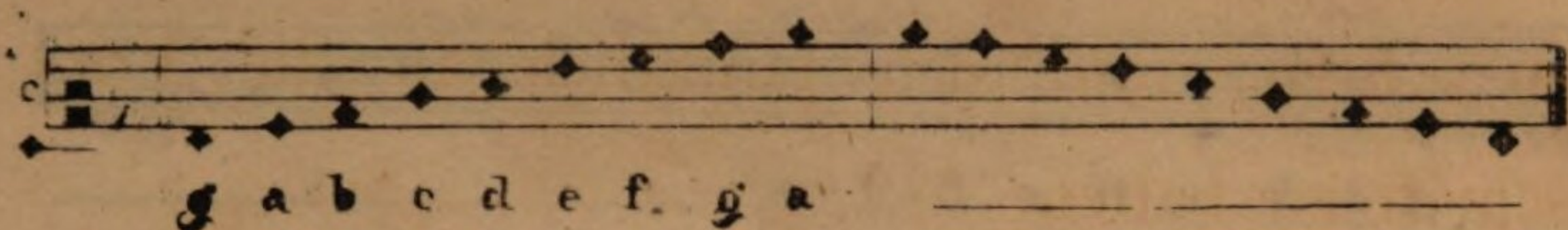
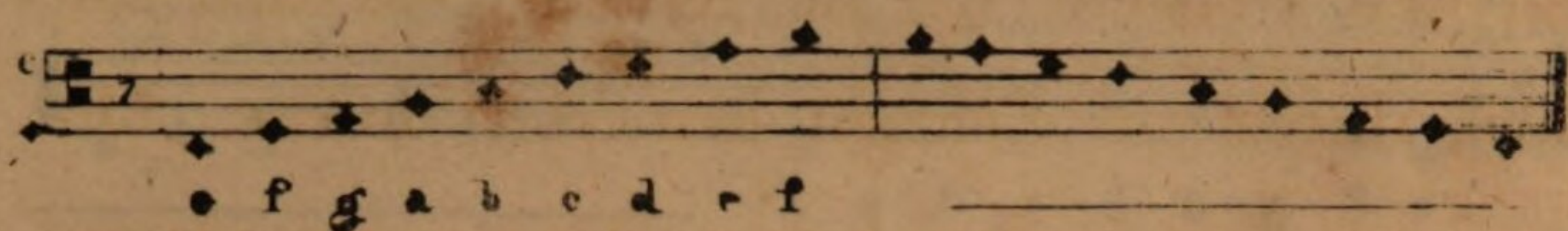
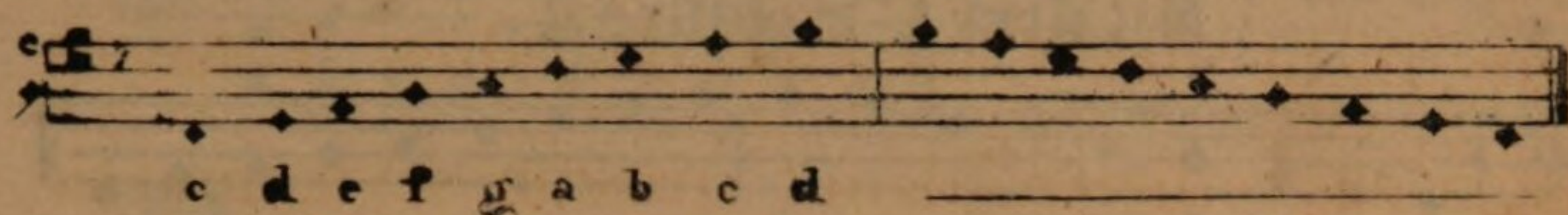
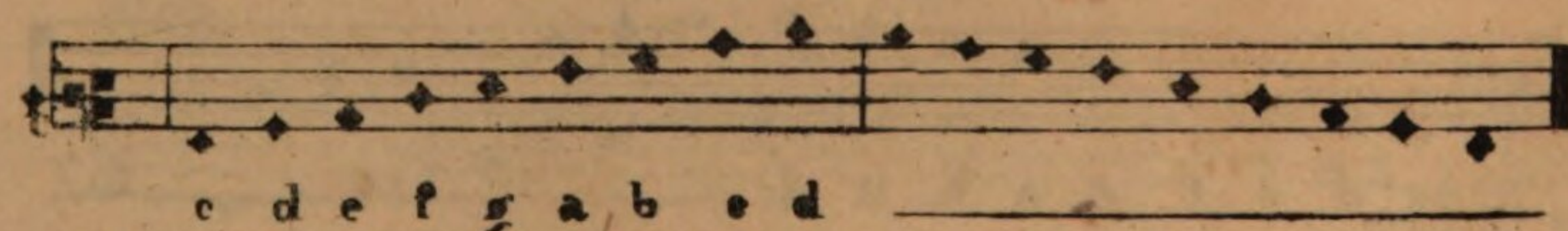
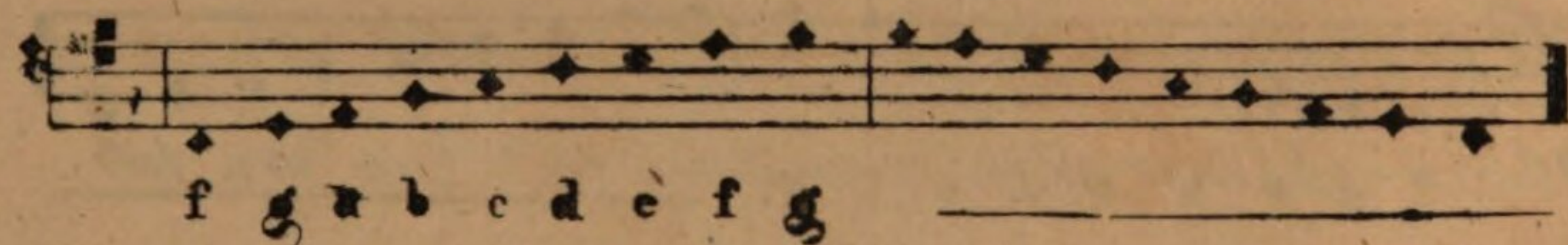
Die beiden folgenden Vorzeichnungen deuten auf den Cantus transpositus welcher nicht zu hoch angestimmt werden darf.

z.B.



N^o 6Dur Tonleitern.*Mit dem C Schlüssel.Mit dem F Schlüssel.

* Im Choralgesange so genant weil kein b vorkommt.

Moll-Tonleitern.Mit dem C Schlüssel.Mit dem F Schlüssel.

Im Choralgesange so genannt weil b vorkommt

Was die halben Töne vor den Schlüssen, wie auch den Trugschlüssen anbelangt, so lässt sich darüber keine bestimmte Regel im Choral-Gesange geben; nur so viel ist gewiss, dass man, um nicht den Charakter der alten Tonarten ganz zu verlieren, damit sparsam seyn, und sie an den Plätzen, wo sie gesungen werden sollen, durch ein Zeichen bemerken müsse. Organisten und Sänger haben dann genau darauf zu achten, und sich pünktlich an die Vorschrift zu halten.

NEUNTES KAPITEL.

Von den alten Kirchen-Tonarten.

Das Wort Ton (*tonare, klingen*) wird hier nicht nach der wörtlichen Bedeutung genommen; sondern es wird hier nur eine gewisse Art (*Modus*), einen Gesang am Ende zu erkennen und zu beurtheilen, damit angezeigt.

Nach der Behauptung des Abtes *Guido von Arezzo* hatten die alten Griechen nur vier Gesang- oder Tonarten (*Toni seu modi*), welche durch vier Buchstaben, nämlich: durch *D, E, F* und *G* angezeigt wurden.

Gregor der Grosse sah aber gar bald ein, dass die vier Töne des *Ambrosius*, um eine jede Melodie hervorzubringen, unzulänglich waren, und fügte noch vier Töne nach der Art hinzu, dass jedem der vier ersten noch ein Ton zukam, wovon der eine Hauptton, und der andere Nebenton genannt wurde.

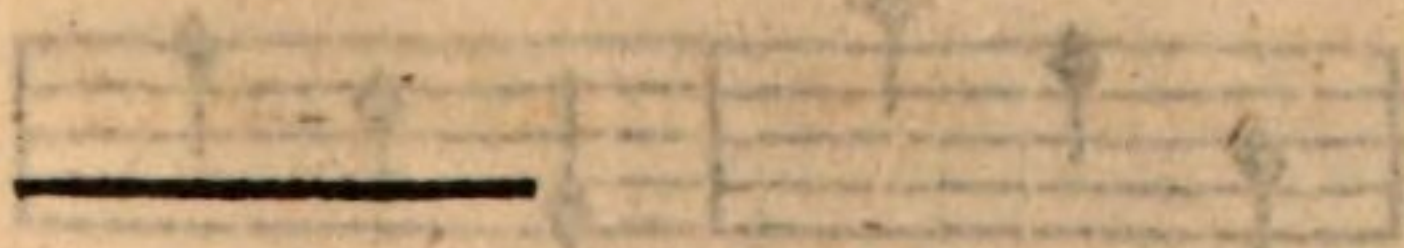
Die vier ersteren heissen authentische *) (*Ambrosianische*), und die vier letzteren plagalische **) (*Gregorianische*) Tonarten.

Die authentischen Tonarten bestehen aus den Tönen:

D . . . d — E . . . e — F . . . f — G . . . g.

die darin enthaltenen Intervalle oder Klangstufen sind sämtlich diatonischen Geschlechts.

Auch die vier plagalischen Tonarten, welche hinzu gesetzt wurden, sind diatonischen Geschlechts, und haben alle Intervalle mit den



*) Aechte.

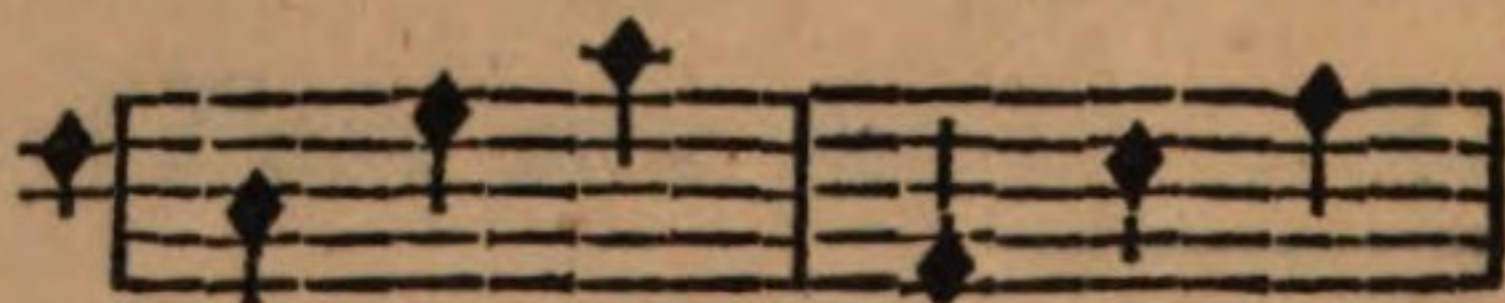
**) Abgeleitete.

Haupttönen gemein, nur werden sie am Anfange, in der Mitte und am Ende anders behandelt.

Genau genommen kann man rücksichtlich der Intervallen-Verhältnisse die acht alten Kirchentonarten auf vier zurückführen, denn die plagalischen sind nur Theile der authentischen, und werden nur *inferiores* (untergeordnete) genannt, weil ihr Ton tiefer ist, als der Ton der authentischen.

Der Hauptunterschied der authentischen und plagalischen Tonarten besteht zunächst in der sogenannten harmonischen und arithmetischen Theilung der Octave.

Harmonisch heisst die Theilung, wenn die Quinte über dem Grundton, arithmetisch aber, wenn die Quarte unter dem Grundtone liegt, z. B.

a) Harmonische Theilung 

b) Arithmetische Theilung 

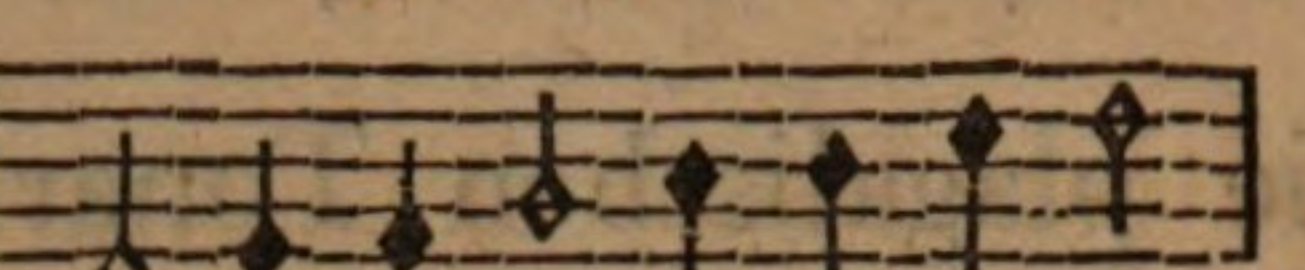
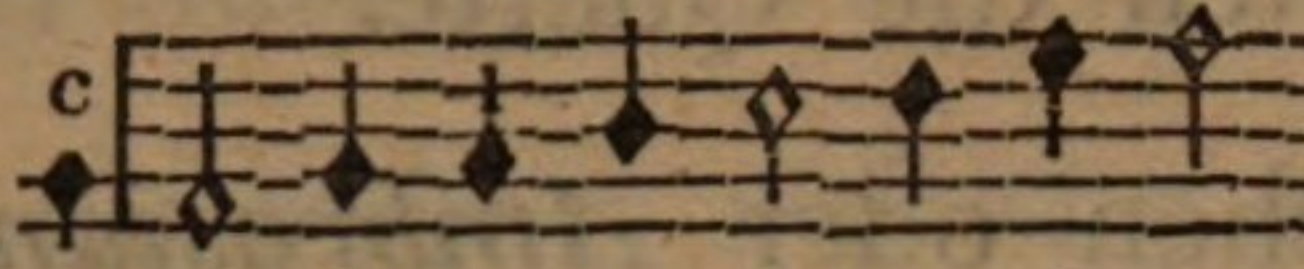
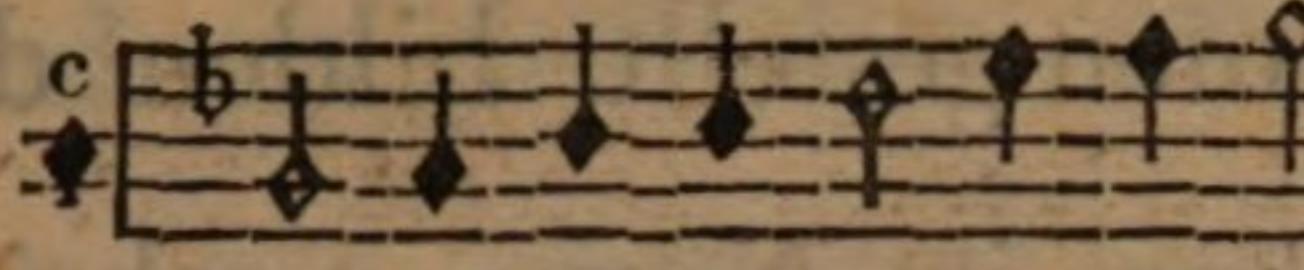
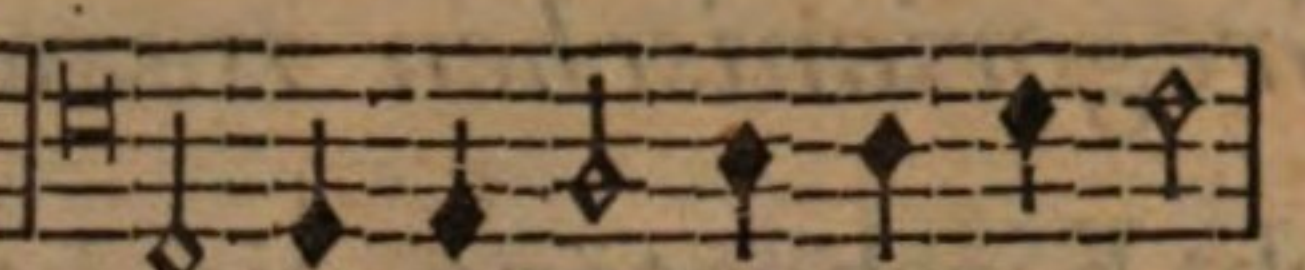
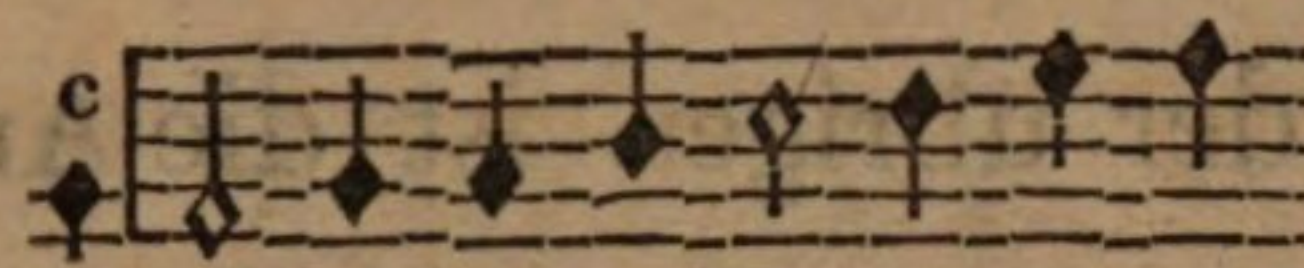
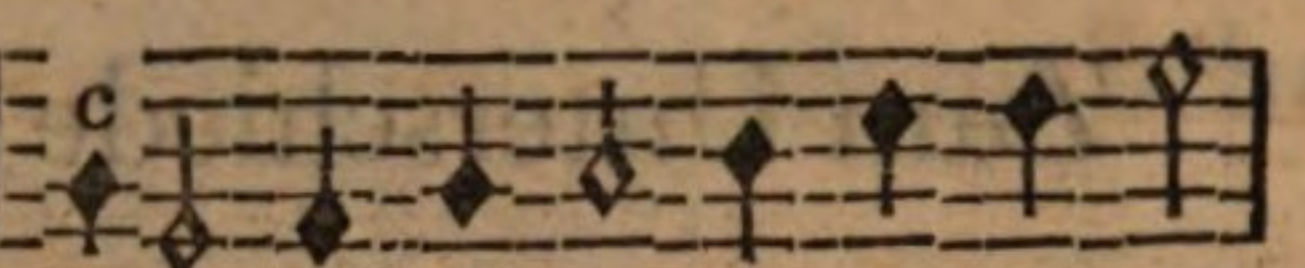
Durch die harmonische Theilung entstehen die authentischen, und durch die arithmetische die plagalischen Tonarten; in der ersten liegt die Quinte zwischen dem tiefsten und höchsten Tone, in der zweiten die Quarte.

Die vier authentischen oder *Ambrosianischen* Tonarten, mit den vier plagalischen oder *Gregorianischen* zusammen gestellt, bilden die acht Kirchentöne, sie haben in Noten geschrieben folgendes Ansehen.

Zum Unterschiede der übrigen ist die Anfangs-, Mittel- und Endnote offen, damit die Theilung zur Berücksichtigung besser ins Auge fällt.

Authentische Tonarten. Plagalische Tonarten.

Die 4 Ambrosianischen Töne. Die 4 Gregorianischen Töne.

1' Tonus.	2' Tonus.
	
d e f g a h c d ,	a h c d e f g a
3' Tonus.	4' Tonus.
	
e f g a h c d e ,	h c d e f g a h
5' Tonus.	6' Tonus.
	
f g a b c d e f ,	c d e f g a h c
7' Tonus.	8' Tonus.
	
g a h c d e f g ,	d e f g a h c d

In alten Choralbüchern, oder auch in den Choral-Lehrbüchern findet man die eben angeführten acht Tonarten bis auf 12 ausgedehnt; weil aber die vier letzten im Kirchen-Chorale ausser allem Gebrauche sind, so möge es genügen, dass die 8 angeführten in der gewöhnlichen Form, wie man sie dort aufgestellt findet (wobei zur Vermeidung aller Weitläufigkeit nur die Haupttöne angegeben sind) hier folgen.

Man findet in der Darstellung nur die Haupttöne, ihre Grenzen, und die harmonische oder arithmetische Theilung derselben.



Die Hauptmerkmale, woran man die acht Kirchentöne von einander unterscheidet, sind:

1. Sie liegen in dem Anfange, in der Mitte und dem Schlusse;
2. In den verschiedenen Gattungen der Quinte, Quarte und Octave; und
3. In den sogenannten Tropen. *)

Was N^o 1 angeht, so unterschied man, wie auch noch jetzt, die Kirchentöne in gerade

*) Tropen heissen gewisse Formeln oder Melodien. Man hat deren über jeden Ton, den 2ⁿ ausgenommen, mehrere, die man ihrer Abweichungen wegen Differenzen nennt.

und ungerade; diejenigen, welche auf die Zahlen 1, 3, 5 und 7 fallen, heissen ungerade, jene aber, welche auf die Zahlen 2, 4, 6 und 8 fallen, gerade; die ungeraden sind demnach die authentischen, und die geraden die plagalischen.

Als allgemeine Regel ist anzunehmen:

Die plagalischen fallen eine Quarte unter den Grundton und steigen eine Quinte über denselben, die authentischen hingegen steigen eine volle Octave über ihren Grundton.

In allen 8 Kirchentönen sind die sogenannten Repercussionen*) folgende: Im ersten Ton *D—a* eine Quinte, im zweiten *D—f* eine Terz, im dritten *E—c* eine Sexte, im vierten *E—a* eine Quarte, im fünften *F—c* eine Quinte, im sechsten *F—a* eine Terz, im sie-

*) Repercussion heisst nichts, als die in einer gewissen Tonart enthaltenen Töne, die am häufigsten vorkommen oder wiederholt werden.

benten *G—d* eine Quinte, und im achten *G—c* eine Quarte.

Auch am Ende erkennt man die Tonarten aus ihren Schlusstönen, die, wenn der Gang regelmässig gesetzt ist, nie trügen können; z. B.

Der 1^e und 2^e Ton schliessen in *D*;

« 3^e « 4^e « « « *E*;

« 5^e « 6^e « « « *F*;

« 7^e « 8^e « « « *G*.

Demnach hat jeder Hauptton mit seinem Nebenton gleiche Schlussnote. Bei unregelmässig gesetzten Gesängen aber ist diese Regel nicht anwendbar, indem es erlaubt ist, die Melodiceen gewisser Tonarten in andern verwandten Tönen welche Confinaltöne heissen, zu schliessen.

Hier folgt noch eine Uebersicht der acht Kirchen-Tonarten, mit ihren Namen nach der Choralsprache, ihren Endnoten oder Schlusstönen und ihren Repercussions-Tönen. Der Hauptton hat zwar mit seinem Nebenton glei-

chen Schlusston, die Repercussions-Töne hingegen sind verschieden.

	Choralsprache.	Endnote. Repercussionston.
1 ^{mus}	tonus, Dorius *)	<i>D</i> ——— <i>a</i> , Quinte.
2 ^{dus}	tonus, Subdorius	<i>D</i> ——— <i>f</i> , Terz.
3 ^{tius}	tonus, Phrygius	<i>E</i> ——— <i>c</i> , Sexte.
4 ^{tus}	tonus, Subphrygius	<i>E</i> ——— <i>a</i> , Quart.
5 ^{tus}	tonus, Lydius	<i>F</i> ——— <i>c</i> , Quinte.
6 ^{tus}	tonus, Sublydius	<i>F</i> ——— <i>a</i> , Terz.
7 ^{mus}	tonus, Mixo-lydius	<i>G</i> ——— <i>d</i> , Quinte.
8 ^{vus}	tonus, Submixolydius	<i>G</i> ——— <i>c</i> , Quart.

Es ist für den Sänger ein Hauptvorthail, wenn er die Höhe und Tiefe des Gesanges genau untersucht, und die Lage der halben Töne im Gesangstücke richtig bemerkt.

Wie schon gesagt, sind auch vorzüglich die verschiedenen Gattungen von Quarten, Quinten und Octaven ein Merkmal, woran man den

*) Es ist möglich, dass diese Namen von den griechischen Völkerschaften abstammen, indem vermuthlich jeder eine besondere Tonart eigen war.

Unterschied der Tonarten erkennt. Sie werden durch die Lage des halben Tones in der Scala unterschieden, der nach den verschiedenen Modis auch eine verschiedene Lage hat; so steht z. B.

Im 1ⁿ (authentischen) Tone $D, \widehat{E}, \widehat{F}, G, a, \widehat{h}, \widehat{c}, d$ der halbe Ton auf der 2ⁿ und 6ⁿ Stufe;

Im 2ⁿ (plagalischen) Tone $A, \widehat{H}, \widehat{C}, D, \widehat{E}, \widehat{F}, G, a$, auf der 2ⁿ und 5ⁿ;

Im 3ⁿ (authentischen) — $\widehat{E}, \widehat{F}, G, a, \widehat{h}, \widehat{c}, d, e$, auf der 1ⁿ und 5ⁿ;

Im 4ⁿ (plagalischen) — $\widehat{H}, \widehat{C}, D, \widehat{E}, \widehat{F}, G, a, h$, auf der 1ⁿ und 4ⁿ;

Im 5ⁿ (authentischen) — $F, G, \widehat{a}, \widehat{h}, c, d, \widehat{e}, \widehat{f}$, auf der 3ⁿ und 7ⁿ;

Im 6ⁿ (plagalischen) — $C, D, \widehat{E}, \widehat{F}, G, a, \widehat{h}, \widehat{c}$, auf der 3ⁿ und 7ⁿ, wie beim 5ⁿ authentischen;

Im 7ⁿ (authentischen) — $G, a, \widehat{h}, \widehat{c}, d, \widehat{e}, \widehat{f}, g$, auf der 3ⁿ und 6ⁿ; und

Im 8ⁿ (plagalischen) — *D, E, F, G, a, h, c,*
d, aber auf der 2ⁿ und 6ⁿ Stufe.

Oft findet man auch, dass ein Ton aus seinem vorgezeichneten Ziele heraus tritt, und sich dadurch mit seinem Nachbarn vereint, geschieht dieses, so hört er auf authentisch zu seyn, und bildet einen gemischten Gesang.

Auch wird man wahrnehmen, dass hie und da ein Ton mit dem andern in der Melodie etwas übereinstimmt, man darf aber deshalb nicht glauben, es sei eine Melodie davon überflüssig, denn so ähnlich auch ein Kirchen-ton in der Melodie mit einem andern zu seyn scheint, so hat doch jeder davon seine besondere natürliche Eigenheit.

A n m e r k u n g.

Ein Organist, der den ächten Choralgesang in seiner Ehrwürdigkeit erhalten, und sich nicht alle Augenblicke willkürliche, zweckwidrige und störende Abänderungen desselben erlauben will, muss schlechterdings die Tonarten der Alten genau kennen, wäre es auch nur, um bestimmt zu wissen, in welchen Fällen er beim Alten bleiben, oder davon abweichen müsse.

ZEHNTE KAPITEL.

Verschiedener Charakter der acht Kirchen-Tonarten.

Jeder Zuhörer wird wahrnehmen, dass jede einzelne Choral-Tonart einen eigenthümlichen Charakter habe, und dadurch die Seele in verschiedene Stimmungen zu versetzen fähig sey.

Die Eigenheiten dieser Tonarten, die sich in den verschiedenen Arten der so mannfaltigen Kirchengesänge aussprechen, und den frommen Christen mit dem Jahreswechsel so mächtig an die Geheimnisse seiner heil. Religion, welche die Kirche feiert, erinnern, verdienen näher betrachtet zu werden.

Primus Tonus, — ist reich an Modulation, schickt sich zu ernsten Gegenständen, aber auch zu fröhlichen, nur muss ihm beständig der Charakter des Würdevollen verbleiben.

Secundus Tonus, — ist dumpf, schwerfällig; für diesen Ton schicken sich Worte der Trauer und Thränen, Worte, worin um Befreiung von Drangsalen und Nöthen gefleht wird. Sehr treffend wird durch seine Melodien das inbrünstige Verlangen nach dem Himmlischen geschildert.

Tertius Tonus, — ist affectvoll, heftig, und eignet sich vorzüglich dazu, heftige Affecte, Befehle und Drohungen durch seine Töne auszudrücken; es finden sich in diesem Modus viele Gesänge, worin treffend der Kampf über Sinneslust, und der feste Entschluss zur Selbstverläugnung geschildert wird.

Quartus Tonus, — ist bewegend, einnehmend, anziehend; Ermahnungen und Bitten sind für diesen Ton sehr angemessen.

Quintus Tonus, — ist ergötzend, fröhlich, Jubel verbreitend. Für diesen Modus schickt sich ein freudiger Inhalt, der Sieg und Triumph verkündet.

Sextus Tonus, — ist andächtig, lieblich; sein Charakter verbindet Ernst mit Freude.

Septimus Tonus, — ist erhaben, majestätisch. In den Tönen dieses Modus herrscht lauter Jubel, seine Melodien können aber auch tief rühren und sogar erschüttern.

Octavus Tonus, — ist allgemein, recitativartig. Die Gesänge in diesem Modus sind ganz verschiedentlich und zweckmässig behandelt, wodurch das Attribut desselben gerechtfertigt wird.

EILFTES KAPITEL.

*Von den Psalmen - Tönen. *)*

Wir besitzen acht regelmässige Psalmen-Töne, welche aus den acht Choral - Tonarten hergeleitet und nach denselben geordnet sind. Diesen ist noch ein unregelmässiger Psalmen-ton (*irregularis, peregrinus*) beigefügt, in welchem nur der Psalm: *In exitu Israël etc.* in der Vesper *De Dominica* gesungen wird.

*) Nach Dompräbendars L. Lump erklärender Einleitung zur Sammlung üblicher Choral-Gesänge. Freiburg bei Herder.

Um die Psalmen richtig vortragen zu lernen, merke man sich Folgendes:

1. Die Gesangsweise der Psalmen ist entweder festlich, oder gemein. Beide Gesangsweisen unterscheiden sich von einander durch die verschiedenartige Intonation; die Ausgänge sind in beiden dieselben. An Festen, die *duplex* oder *semiduplex* sind, wird jedesmal der erste Vers der Psalmen festlich intonirt, dann aber im gemeinen Tone fortgesungen. An geringeren Festen hingegen, wie an Ferialtagen u. dgl. wird für alle Verse nur der gemeine Ton gebraucht.
2. Die Lobgesänge werden durch alle Verse gleich festlich vorgetragen, und zwar langsamer, mit mehreren Pausen und höher, als die übrigen Psalmen; auch weicht die Intonation derselben grösstentheils von der Intonation der Psalmen ab. — Im ersten Verse des *Magnificat* werden der Kürze

des Satzes wegen beide Abtheilungen der Melodie in Eine verschmolzen, wie am gehörigen Orte angezeigt ist.

3. Jedem Psalme geht in der Regel ein Antiphon *) voraus. An Festen, die *duplex* sind, wird die Antiphon ganz gesungen, sonst aber nur bis zur ersten langen Pause intonirt. Fängt der Psalm mit denselben Worten an, wie die intonirte Antiphon, (wie z. B. beim ersten Psalme in der Vesper *de Dominica*) so werden die schon in der Antiphon vorgekommenen Worte im Psalme nicht wiederholt, sondern man fährt bei dem folgenden fort.

4. Die Psalmentöne haben meistens verschiedene Ausgänge (in alten Choralbüchern gewöhnlich *E U O U A E*, d. i. *saeculorum amen*, oder Differenzen genannt),

*) Die Antiphonen selbst, wie auch die Hymnen, sind im Vesperale zu suchen.

welche im Vesperale jedesmal der Antiphon beigefügt, und mit einer Ziffer bezeichnet sind, die auf den zu singenden Psalmenton hindeutet.

A n m e r k u n g 1.

Der zweite Psalmenton wird seiner ursprünglichen Tiefe wegen gewöhnlich vier Töne höher, und der siebente Ton seiner ursprünglichen Höhe wegen vier Töne tiefer gesungen. Ueberhaupt aber kömmt es sehr viel auf den Umfang der Chorstimmen und die Stimmung der Orgel an, ob irgend ein Psalmenton höher oder tiefer gesungen werden solle.

A n m e r k u n g 2.

Es verdient hier noch erwähnt zu werden, dass sich viele Sänger, und vorzüglich die Lehrer auf dem Lande, welche zugleich Organisten-Stelle begleiten, dadurch als Kunstsänger zeigen wollen, dass sie den Ausgang eines Psalmen mit vielen Schnörkeleien verzieren, die ans Lächerliche grenzen, unbewusst, dass die edle Einfachheit die Zierde des Choral-Gesanges ist. Sie würden mehr Ehre davon haben, wenn sie die Psalmen gerade so vorsingen würden, wie sie im Vesperale angegeben sind.

Es folgen nun hier die acht Psalmentöne, nach dem vier und fünf Linien-Systeme, mit dem Final der Antiphon und dem Anfangs-Ton des Euouae.

Primus Tonus

Finalder Anfang des Antiphon. Euouae. *Dixit dominus domino meo: sede*

a dextris meis. a dextris meis a dextris meis.

Secundus Tonus.

Finalder Anfang des Antiphon. Euouae. *Dixit dominus domino meo: sede*

a dex-tris me-is. Mag-ni-fi-cat.

Tertius Tonus.

Finalder Anfang des Antiphon. Euouae. *Dixit dominus domino meo: sede*

a dextris meis. a dextris meis a dextris meis.

Quartus Tonus.

Final der Anfang des Antiphon. Euouae. *Dixit dominus domino meo: sede*

Me la

a dextris meis. a dextris meis. a dextris meis.

Quintus Tonus.

Final der Anfang des Antiphon. Euouae. *Dixit dominus domino meo: sede*

Fa ut

a dextris me-is. Mag-ni-fi-cat.

Sextus Tonus.

Final der Anfang des Antiphon. Euouae. *Dixit dominus domino meo: sede*

Fa la

a dextris meis. Magnificat. Magnificat.

Septimus Tonus.

6 a

Final der Antiphon. Euouae. Anfang des Dixit dominus domino meo: sede

1 Sol re 2 3

a dextris meis. a dextris meis. a dextris meis.

1 2 3

Octavus Tonus.

6 c

Final der Antiphon. Euouae. Anfang des Dixit dominus domino meo: sede

1 Sol ut 2 3

a dextris meis. a dextris meis. Magni fi cat.

1 2 3

Tonus irregularis.

In exitu Israel de Aegypto: domus Jacob de

1 2

po-pu-lo bar-ba-ro. po-pu-lo bar-ba-ro

1 2

Der Unterschied zwischen der solennen Psalmodie und der, an Ferial-Tagen üblichen, besteht blos in der verschiedenartigen Intonation, wie man sie in den verschiedenen Vespéralen findet. Die Euouae oder Differenzen sind die nämlichen, die bei der solennen Psalmodie gesungen werden.

Die Cantica: *Magnificat* und *Benedictus*, sind, was die Intonationen betrifft, von der Psalmodie verschieden, behalten aber die Psalmen-Differenzen (Euouae) bei.

Schluss-Bemerkung I.

Man bemühe sich sehr, die dem Gesange untersetzten Worte rein und deutlich auszusprechen; sie sind ja immer der Hauptzweck, um derentwillen der Gesang eingerichtet wurde. Man spreche Sylbe vor Sylbe langsam und deutlich aus, gebe jedem Selbstlauter seinen gehörigen Laut, und verbinde jede Sylbe genau mit den dazu gehörigen Noten oder Tönen.

Viele unserer alten schönen Melodien sind durch das Volk nach und nach ganz entstellt worden, aber blos durch die unverzeihliche Schuld der Organisten. Jeder Organist suche deshalb solche Fehler wieder gehörig zu verbessern, indem er die Melodien oft in ihrer natürli-

chen Einfachheit und Reinheit auf dem Pianoforte oder auf der Orgel dem Sänger-Chore vorspielt, und mit demselben durchsingt.

Der Organist vermeide bei der Begleitung der Choräle alle überflüssigen Läufe, Sprünge oder sonstige unnütze, störende Künsteleien; die Sänger werden dadurch mehr irre geführt, als bei der reinen Melodie erhalten, denn das ist Andacht störend, und die guten Eindrücke, welche ein schöner Choral auf die Gläubigen macht, werden dadurch mehr geschwächt, als befördert. Die Zwischenspiele (*Interludien*) mache der Organist so kurz und einfach als möglich, blos einstimmig. Eine kleine Melodie von 3, 4 bis 5 Tönen, so dass das Sängerkhor mehr nach dem Anfangstone hingeleitet wird, ist hinreichend.

Die Begleitung der Choräle muss durchaus mit sanften Registern geschehen, sonst wird der Gesang durch das Spiel der Orgel verdeckt.

II.

§. 1. Der Choral Gesang muss durchaus langsam, ohne unnatürliches Schleppen, mit genauer Rücksichtnahme auf die Länge und Kürze der Sylben und Noten vgetragen werden.

§. 2. Eine richtige Aussprache, Festigkeit im Anstimmen, Halten und Tragen des Tons, ohne störende Beitöne, und möglichste Ausbildung der Stimme sind, wie beim Gesange überhaupt, so auch beim Choral-Gesange, nothwendige Erfordernisse.

§. 3. Die Pausen im Chorale müssen genau beobachtet werden, damit man immer zur rechten Zeit absetze, und Athem schöpfe, und den Gesang nie am unschicklichen Orte unterbreche.

§. 4. Wenn Mehrere zusammen singen, haben sie besonders darauf zu achten, dass sie zugleich mit einander beginnen, absetzen und endigen. — Die Stimmen Aller müssen gleichsam in Eine sich verschmelzen.

§. 5. Bei Wechselchören ist eine Hauptregel, dass die eine Seite des Chors der andern nicht voreile, sondern jede die Schlusspausen wohl beachte. — Diese Regel bezieht sich auch auf alle Gesänge, wo der Chor dem Priester antwortet.

§. 6. Wenn die Orgel den Gesang begleitet, halte man sich genau an dieselbe, dass man weder zu frühe, noch zu spät eintreffe. Dabei wird vorausgesetzt, dass der Organist selbst die Melodie in allen ihren Theilen richtig vorzutragen vermöge.

§. 7. Die festlichen Gesangsweisen erhalten vor den gemeinen die Auszeichnung, dass sie zur Erhöhung der Feier langsamer und majestätischer vorgetragen werden.

III.

Zum Schlusse werden hier noch die gebräuchlichsten und nothwendigsten Choralgesänge, welche beim Gottesdienste üblich sind, zum Einstudieren angeführt. Man findet dieselben in dem Strasburger Graduale und Vesperale nach dem 4 Linien-Systeme, und in dem Mainzer Cantuale, mit dem 5 Linien-Systeme. Beide hat der Schüler, indem dieselbe beinahe allenthalben gebräuchlich sind, zu studieren, nachdem er diese Anleitung tüchtig inne hat.

A. Choral-Gesänge, welche beim Amte der h. Messe üblich sind.

- | | |
|--------------------|---------------------------|
| 1. Der Introitus. | 6. Das Pater noster. |
| 2. Das Gloria. | 7. Das Agnus Dei. |
| 3. Das Credo. | 8. Die verschiedenen: Ite |
| 4. Die Praefation. | missa est. |
| 5. Das Sanctus. | |

B. Gesangweisen der Vesper.

- | | |
|---|------------------------------|
| 1. Der Eingang. | 4. Die Marianischen Schluss- |
| 2. Die 8 verschiedenen Psalm-
mentöne. | Antiphonien: |
| 3. Der gebräuchliche Hym-
nus. | a) Alma redemptoris. |
| | b) Ave Regina. |
| | c) Regina coeli. |
| | d) Salve Regina. |

C. Gesangweisen bei andern kirchlichen Feierlichkeiten.

1. Zur Austheilung des Weihwassers:
 - a) in der österlichen Zeit: Vidi aquam.
 - b) ausser derselben: Asperges me.
2. Zur Anrufung des h. Geistes: Veni Creator.
3. Der Ambrosianische Lobgesang: Te Deum.
4. Zum h. Segen: Tantum ergo.
5. Zum Wettersegen.
6. Das Ecce panis, in der Frohnleichnams-Octav.
7. Das Defensor, in den Betstunden.
8. Das Ecce lignum, am Charfreitage.
9. Das Vexilla regis, bei der Charfreitags - Procession.
10. Das Lumen Christi, am Charsamstage.

11. Das Alleluja, nach der Epistel am Charsamstage.
12. Der Antiphon: Vespere autem sabbati, zum Magnificat, am nämlichen Tage.
13. Das Exurge domine, bei Processionen.
14. Die verschiedenen Litaneyen.

D. Die Missa pro Defunctis.

Wiss, H. B.,

Choralgesang-Schule oder leichtfaßlicher Unterricht in dem Gregorianischen
Choral mit Rücksicht auf den Römischen, Mainzischen, Trierischen und franzü
sischen Choral

Speyer [u.a.] [1836]

Mus.th. 3692

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599773-9